



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사 학위논문

20세기 전반 디자인산업협회의 이념과 활동

- 미술공예운동의 유산과 영국적 모더니즘의 시도 -

2019년 8월

서울대학교 대학원

서양사학과

이 하 일

20세기 전반 디자인산업협회의 이념과 활동
- 미술공예운동의 유산과 영국적 모더니즘의 시도 -

지도교수 안 병 직

이 논문을 문학박사학위논문으로 제출함
2019년 6월

서울대학교 대학원
서양사학과
이 하 일

이하일의 박사학위논문을 인준함
2019년 7월

위 원 장	<u>한 정 숙</u>	(인)
부 위 원 장	<u>안 병 직</u>	(인)
위 원	<u>박 지 향</u>	(인)
위 원	<u>주 경 철</u>	(인)
위 원	<u>김 상 수</u>	(인)

국문초록

19세기의 디자인 개혁은 산업화 이후 일상에서의 디자인 수준 하락을 막기 위한 노력이었다. 미술공예운동은 수공예 기량의 회복, 미술과 공예의 구분 폐지, 그리고 중세의 작업장 관행의 부활을 시도하였다. 디자인 개혁은 미술공예운동에 의한 수공예 부활에서 그치지 않았다. 미술공예운동의 한계를 절감한 디자인 개혁가들은 독일의 사례를 참고하여 디자인산업협회를 창설하고, 산업주의의 적극적 수용과 산업 디자인의 향상을 통한 일상적 아름다움의 회복을 도모하였다. 당초 디자인 개혁은 산업화에 대응한 미술인들의 운동이었고 영국의 산업 경쟁력 문제와는 관련이 없었다. 하지만 산업 디자인을 취급하고 디자인 향상을 통한 상품의 품질 제고를 지향함으로써 디자인 개혁은 자연히 제조업의 대외 경쟁력이라는 사안과 밀접한 것이 되었다.

본 논문은 19세기 미술공예운동의 이념이 어떻게 계승되었으며 20세기 영국의 디자인 개혁에 어떻게 영향을 미쳤는지 탐색한다. 기존의 연구들은 미술공예운동의 성과를 수공예 복원에 국한하고 산업주의를 향한 비판을 강조한 경향이 있다. 많은 연구들은 미술공예운동 이후 디자인 개혁의 이념이 어떻게 변주되며 계승되고 영향을 남겼는지 설명하지 않았으며, 그 이념이 디자인산업협회의 실천 철학에 어떻게 반영되었는지 주목하지 않았다. 협회를 야심찬 목표에도 불구하고 실질적 성과를 올리지 못한 단체로 보는 것은 지나친 편견이다. 협회의 활동은 역사적 경험만든 영국 사회의 특수성이라는 맥락에 놓고 평가되어야 한다. 이에 본 논문은 크게 세 가지 점을 주목한다. 첫째, 디자인산업협회는 미술공예운동을 계승한 조직이었고 협회의 활동은 운동 이념의 실천이었다. 협회가 우수 디자인의 최우선 조건으로 지정한 ‘합목적성’ 역시 디자인 개혁의 핵심 이념에서 나온 것이었다. 둘째, 전통주의가 강한 영국에서는 디자인

개혁조차 과거와의 단절이 아닌 전통 유산의 연속이어야 했다. 셋째, 영국의 헌정 특성과 제도적 관행 때문에 디자인 개혁을 위한 국가의 개입은 불가피하게 완만하고 점진적으로 이루어졌다.

제 2차 세계대전 이전 영국에서 디자이너들이 산업에 기여하지 못했고 미술계와 산업계 사이의 협력과 소통은 부재하였다. 영국의 산업 디자인 발달 지체는 제도주의 경제학이 말하는 ‘경로 의존성’의 한 사례이자 영국의 초기 산업화의 성공이 남긴 일종의 부작용이었다. 디자인산업협회의 활동은 결과적으로 산업 디자인의 발전을 추구하고 제도적 경직성을 극복하려는 노력이 되었다.

영국 산업 디자인의 발달은 대륙에 비해 비록 느린 것이었지만 디자인 산업협회의 선전과 압력은 1930년대에 이르러 국가 정책에 영향을 미쳤다. 산업 디자인과 모더니즘 건축의 쟁점이 공론화되었고 협회의 요구사항들은 정부에 의해 수용되기 시작했다. 전간기 보수적 취향의 영국인들이 수긍할 만한 모더니즘은 유럽식 모더니즘이 아닌 절충적이고 온건한 모더니즘이었다. 디자인산업협회 회원들은 그 점을 알고 있었다. 제 2차 세계대전 당시 협회 회원들은 정부의 요청을 받고 전시 비상 계획에 참여하였고, 효율성의 극대화가 필요한 국면을 모더니즘 디자인을 안착시킬 기회로 활용하여 성공하였다.

주요어: 디자인산업협회, 미술공예운동, 산업디자인, 모더니즘,

합목적성, 경로의존성

학 번: 2009-30033

목 차

제 1장. 서론	1
제 2장. 미술공예운동과 디자인산업협회	17
1. 미술공예운동의 진전	17
2. 디자인산업협회의 창설	31
(1) 창설의 과정	31
(2) 조직과 운영	39
3. 디자인 개혁의 사상	46
(1) 미술공예운동의 사상	46
(2) 디자인산업협회의 사상	64
제 3장. 디자인산업협회의 활동	73
1. 디자인산업협회의 국내 활동	73
2. 디자인산업협회의 해외 활동	87
3. 디자인 개혁의 성과	99
4. 도시와 농촌의 미관 개선	121
제 4장. 디자인산업협회와 영국적 모더니즘	143
1. 유럽의 디자인 개혁	143
2. 국제적 모더니즘	154
3. 전시 실용성 계획	175
4. 영국적 모더니즘	183
제 5장. 결론	196
참고문헌	205
Abstract	232

제 1장. 서론

19세기 중엽 영국은 도시화되고 산업화된 나라가 되어 있었고 국민의 절반 이상이 농촌을 떠나거나 농업과 무관한 삶을 살았다. 농장과 오솔길이 아니라 도로와 건물로 구획된 도회지가 평균적 영국인의 일상 공간이었다. 그러나 농업적인 것, 농촌적인 것의 비중이 낮아지고 영국의 산업화가 심화될수록, 영국인들의 상상 속에서 영국적인 것에 대한 이상은 역으로 농촌적인 것과 자주 연관되었다. 농업적인 것과 농촌적인 것이 가장 영국적인 것이라면 영국인은 천성적으로 산업적이거나 도시적인 존재일 수 없었다. 이런 식의 사실과 다른 이미지는 산업화의 경험에서 비롯된 것이고 근대화의 진통을 최초로 겪은 기억이 발명해낸 신화적이고 방어적인 자기 이미지였다. 방어적인 이미지는 특히 1870년대에서 20세기 초에 이르는 시기, 영국 산업이 외부의 도전 속에서 상대적 쇠퇴의 징후를 보이던 때에 두드러졌다.¹⁾

바로 그러한 시기에 디자인 개혁을 위한 미술계의 움직임이 가시화되고 디자이너들과 건축가들에 의해 산업 디자인의 발전을 위한 단체들이 창설되었다. 불가피하게도 영국의 디자인 개혁과 일상적 삶에서의 미적 쇄신을 위한 노력들은 전(前)산업적인 것을 향한 향수와 전통적인 것에 대한 선호가 강한 시대적 분위기 속에서 진행되었다. 19세기 중엽의 미술공예운동(Arts and Crafts Movement)으로 대표되는 수공예 및 건축 운동에서부터 시작된 이른바 ‘디자인 개혁’이란 대중의 일상에서 산업화 이후 하락한 미(美)의 수준을 회복하고 전통적 미를 회복하고자 하는 움직임이었다.²⁾

1) Alun Howkins, ‘The Discovery of Rural England’, in Robert Colls and Philip Dodd eds. *Englishness: Politics and Culture 1880-1920* (Kent: Croom Helm, 1986), pp. 62-64. 호킨스는 영국의 이미지를 농촌과 연관시키는 것이 1870년대 이후 프랑스의 공화주의자들이 국가적 정체성을 프랑스의 도시적 이미지와 연관시켰던 것과 대조적이라고 본다.

미의 수준 제고를 위해 미술공예운동을 비롯한 디자인 개혁 진영이 해결하고 극복해야 할 점은 우선 두 가지였다. 첫째는 수공예의 소멸과 산업디자인의 부재였다. 산업화의 진전에 따라 전통적으로 생활필수품을 제작하던 공급자로서 수공업자들의 역할은 점차 제조업자들에게 넘어가고 있었다. 그러한 변화는 수공예 전통의 소멸을 초래하여 공예가 집단은 사회적 존폐의 위기에 직면했고 미술가 없이 제조된 공산품들은 일상의 미적 수준을 하락시켰다. 디자인 개혁은 산업화가 대중의 일상에서 아름다움을 빼앗아 갔다는 염려에서 시작되었고, 산업화 비판자들과 디자인 개혁가들은 산업이 생산력을 비약적으로 성장시켰지만, 산업화와 상업화의 결과로 일상에서의 미적인 수준은 산업화 이전보다 오히려 하락했다고 보았다. 산업화가 세상을 미적으로 하락시킨 원인은 무엇이며 그 과정은 어떠했는가? 산업자본주의의 진전은 수익성 향상을 위한 단가 인하의 압박 때문에 생산 공정의 기계화를 촉진했고, 수작업 인력을 기계로 대체했다. 생필품과 장식품을 생산하던 전통적 공예의 역할은 공장으로 넘겨졌고 공예가 집단은 존폐의 위기에 몰렸다. 산업화 과정에서 공예가의 역할을 인수한 이들은 바로 제조업체들이었다. 그러나 이해득실 계산에 몰두했던 제조업자들과 상품 디자인에 압력을 행사했던 유통업자들은 수익성을 우선시하다 보니 전통적 공예가들과 비교하면 미관을 덜 중시하였다. 그들은 사업적 이해관계에만 몰두함으로써 바람직한 디자인의 필요성에 관한 인식을 충분히 가질 수 없었다. 산업화의 결과로 저렴한 대중적 상품이 시장에 쏟아져 나왔지만, 공예가의 생산 참여는 물론 미술가의 자문 없이 외양이 결정되고 대량 생산된 저가품은 저렴한 만큼이나 디자인 면에서 조악하였다. 대중적 상품의 미적 수준 하락은 산업화가 진행될수록 더욱 두드러졌다. 그것은 생필품 생산자로서의 공예가 집단의 소멸과 미술가들이 산업에서 배제된 결과였다.

2) 디자인 개혁이란 학자들에 의해 사후적으로 쓰이는 명칭이며, 19세기 당시에 통용된 용어는 아니다.

디자인 개혁이 극복해야 할 또 하나는 디자인과 건축에서의 시대착오적 양식 복제였다. 산업화가 세상의 모습을 송두리째 바꾸어놓던 19세기는 영 제국의 전성기였지만 동시대의 영국인들은 디자인과 건축에서 자신들의 시대를 대변할 통일된 양식을 도출하지 못했고 유일한 기준이 부재하는 미학적 표류 상태에 머물고 있었다. 18세기 이전까지는 어느 한 시대를 대변하는 양식이 존재했고 역대의 양식들은 순차적으로 각각의 시대를 대표하는 역사적 흐름을 이어왔으나, 19세기에 이르러 더 이상 새로운 양식은 탄생하지 않았고 독자적 양식은 부재하였다. 시대를 대변할 양식의 부재는 그 이전까지의 잡다한 양식들의 재생과 복제를 유행시켰다. 디자이너들과 건축가들은 자신들의 작품에 과거의 양식 중에서 하나를 적용하거나 여러 가지를 혼합하였다. 독창적 양식 없이 중세 이후 역대의 역사적 양식들을 동시대 디자인과 건축에 절충하여 재활용하는 소위 역사주의(historicism)와 복고주의(revivalism)가 마치 동시대를 미학적으로 표상하는 양식이라도 되는 듯 지배적 유행이 되었다. 역사주의 혹은 복고주의의 지배는 새로운 제조기술과 건축기술, 신소재의 급속한 발명이라는 과학기술계의 현실과 걸맞지 않은 것이었다.³⁾ 더욱이 구시대 양식의 재탕과 과도한 장식의 불필요한 남용은 허례허식, 사치, 위선의 상징처럼 여겨질 만하였다. 역사주의는 20세기에 와서까지도 영국에서 끈질기게 이어지면서 디자인 개혁가들의 지속적 비판 대상이 되었다. 역사주의와 복고주의는 제조업에도 그대로 영향을 미쳤고 지난 시대의 수

3) J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern* (Chicago: Chicago University Press, 1987), p. 13, 98-99. 역사주의, 복고주의, 절충주의 등으로 지칭되는 동시대의 유행은 영국만의 현상이 아니었다. 차이점은 이런 흐름이 영국에서 더 강했으며 더 오래 지속되었다는 점이다. 독일 등 중부 유럽에서의 경우에 대해서 김홍섭 저, 『독일 미술사』 (도서출판 이유, 2004), p.184-89, 그리고 같은 저자의 『미술로 읽는 독일문화』 (전남대학교 출판부, pp.222-23을 참고. 홉스봄은 역사주의를 부르주아 시대의 산물로 본다. 이에 대해서는 에릭 홉스봄, 정도영 역 『자본의 시대』 (한길사, 1998), pp. 539-42를 참고할 것.

공예를 모방한 공장제 가짜 수공예품의 유통과 골동품 복제의 유행을 불러왔다. 산업화 이전을 향한 향수에 편승한 이런 유행은 산업 디자인의 건전한 발전을 저해할 것이므로 디자인 개혁가들의 비판 대상이었다. 동시대를 위한 양식의 도출과 복고주의적 취향의 극복은 산업에서 디자인의 중요성이 높아지는 20세기에 와서 더욱 시급한 관건이 되었다.

역사주의와 복고적 취향을 극복하고자 했던 디자인 개혁가들은 영국의 사례를 외국의 것과 자주 비교하였다. 그런데 유럽인의 눈에 영국이 고지식하고 보수적인 나라로 비친 사례를 찾기는 어렵지 않다. 1929년 프랑스에서 발간된 책 『미술과 장식(Art et Décoration)』은 각국의 전시회 및 외국 서적 비평들을 수록하면서도 영국의 디자인 사례를 거의 언급하지 않았다. 프랑스인들은 영국이 산업의 여러 업종에서 기술적 우위에 있음을 충분히 인정하면서도 디자인에 관한 한 영국을 과거의 것 재탕 외에 새로운 볼거리가 없는 나라로 간주한 것이다.⁴⁾ 영국은 왜 과거 양식의 재탕 말고는 특별한 것이 없는 나라처럼 보였을까? 서구 세계에 공통적인 미학적 조류와 미술계에서의 운동에도 불구하고 영국이 유독 구태의연한 나라처럼 보인 데에는 어떤 이유가 있었을 것이다. 또, 그것은 산업화 이후 산업과 미술의 관계 재정립에 대한 영국인들의 태도, 그리고 산업 디자인의 촉진에 대한 영국인들의 태도와도 무관하지 않았을 것이다. 본고는 디자인 개혁을 위하여 각국에서 전개된 유사한 운동들이 나라 별로 다른 양상을 보인 점과 나라마다 다르게 되는 과정에도 관심을 두고자 한다. 그럼으로써 영국의 미술공예운동 유산과 제조업계의 특성이 영국 산업 디자인의 발달에 미친 영향이 설명될 것이며, 영국의 모더니즘이 독일 등 대륙의 모더니즘과 다른 모습을 보이게 된 이유 또한 밝혀질 것이다.

본고는 디자인 개혁 운동의 시발점인 미술공예운동(Arts and Crafts

4) *The D.I.A. Quarterly Journal*, No. 8. pp. 13-14.

Movement)에서 설명을 시작할 것이므로, 먼저 미술공예운동이 무엇인지 정의되어야 할 필요가 있다. 그러나 미술공예운동의 개념을 한마디로 정의하기란 쉽지 않다. 미술사전들 속의 설명들도 크게 만족스러운 것은 아니다. 해럴드 오스본(H. Osborne)의 『옥스퍼드 미술사전』은 짧게 한마디로 “19세기 후반에 영국에서 일어난 사회, 미술운동”이라 정의했는데, 그것만으로는 부족했는지 부연하여 “루소로부터 기원한 수작업 교육 사상, 1851년 런던의 만국박람회 이후 부각된 공산품 품질 중시 사고, 중세 직인 제도를 향한 향수, 이 세 가지 기원”을 가진다고 추가로 설명한다.⁵⁾ 제인 터너(J. Turner)가 편집한 『그로브 미술대사전(The Grove Dictionary of Art)』은 “미술들의 통합과 개별적 공예가들의 경험과 작품에서의 재료의 질과 구성을 중시하는 건축과 장식미술에서의 비공식적 운동”이라 정의한다.⁶⁾ 이것은 매끄럽고 포괄적인 정의이긴 하나 운동의 미술 외적인 측면, 사회적, 윤리적 실천 운동이라는 측면의 설명이 빠져 있으므로 완벽하다고 보기 힘들다. 그로브 사전에서 이 운동을 ‘비공식적(informal)’이라 정의한 점을 주목할 필요가 있다. 사전은 추가설명 속에서 미술공예운동이 산업화에 대한 “구심점이 없는(unfocussed) 대응”이었음을 지적한다. 이 지적은 미술공예운동이 어떠한 단일한 강령이나 기획에 의해 지휘된 적이 없는 각자의 실천이었음을 환기시킨다. 국내에서 발간된 어느 미술용어사전은 “19세기 후반 영국에서 모리스를 중심으로 일어났던 공예 개량 운동”이라고 단정한다. 그리고 이 사전은 “런던박람회 이후 제조품의 품질에 대한 불만과 민속예술을 향한 관심, 중세의 장인제도에 관한 향수에 관심을 갖게 된 데에서 비롯되었다”고 보충 설명을 한다.⁷⁾ 그러나 이 설명은 운동을 단순히 ‘공예 개량’이라고 협소하게 정의함으로써 미술공예운동이 갖는 사회적 윤리적 측면과 미술과 공예의

5) 해럴드 오스본 편, 한국미술연구소 역, 『옥스퍼드 미술사전』 (시공사, 2002).

6) Jane Turner ed., *The Grove Dictionary of Art* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1996).

7) 월간미술 편, 『세계미술용어사전』 (월간미술, 1999).

통합을 향한 시도라는 점을 포함하지 못한다. 따라서 운동이 가진 복합적 성격을 포괄하여 미술공예운동을 ‘산업화와 분업이 초래한 노동 소외와 일상에서의 미적 하락을 극복하고자 산업화에 반대하고 수공예를 부활시킴으로써 미술의 장르 간 구분을 타파하고, 일상과 노동과 미술을 통합하고자 했던 미학적 사회적 운동’이라고 정의하면 이해해 도움이 될 것이다.

미술공예운동으로 대표되는 19세기 후반 영국의 디자인 개혁 운동은 미국과 유럽에서 유사한 운동들을 출현시켰다. 그러나 수공예 중심의 이 운동은 전통 공예의 부활과 보급 등으로 1890년대에 전성기를 누린 이후 1900년대에 점차 침체 국면에 접어들었고 1910년대에 와서는 산업화의 확산 등 시대적 변화에 따라 쇠퇴하였다. 미술공예운동이 국제적인 쇠퇴 국면에 접어든 시기에 이 운동의 실천가들이 20세기에 걸맞게 디자인 개혁을 지속할 목적으로 창설한 조직이 바로 디자인산업협회(Design and Industries Association)다. 이 협회는 미술공예운동 진영 내부의 개혁적 그룹이 미술공예운동의 기본 정신을 계승하면서도 기존의 운동이 도외시했던 산업계 및 상업계와의 협력을 강화함으로써 영국 제품의 품질 및 디자인 수준을 제고할 것을 목표로 삼았다.

디자인산업협회는 창립 선언에서 ‘디자인’이란 단어를 사용했지만, 디자인은 오늘날과 달리 1910년대에는 드물게 쓰인 어휘였다. 19세기의 미술공예운동이 조악한 디자인의 부실한 상품을 대량생산한 산업계를 비판하고 수공예의 부활을 통한 일상용품 공급을 추구한 것과는 달리, 디자인산업협회는 우수 디자인의 상품이 공장에서 기계로써 대량 생산되는 미래를 추구하였다. 디자인 개혁이 20세기의 상황에 적응하려면 개혁은 미술공예의 재발굴이 아닌 현대적인 산업 디자인을 추구해야 했다. 협회가 추구한 바는 미술공예운동 정신의 계승이지만 동시에 미술공예운동의 해체였다. 디자인산업협회가 등장함으로써 산업으로부터 거리를 둔 수공

예업자 위주의 미술공예운동은 더 이상 디자인 개혁의 큰 흐름일 수 없었다. 미술공예운동은 공예 전통의 수호에 가치를 부여하며 소수 고객을 대상으로 삼게 되었다.

미술공예운동으로 대표되는 19세기 후반 영국의 디자인 개혁은 세계 각국에서 유사한 운동의 시작을 자극하였지만, 운동이 한 세대 이상 지속되면서 각국의 운동은 다른 길을 가게 되었다. 영국의 미술공예운동 역시 영국만의 다른 양상을 보이게 되었는데 그 다른 양상을 엿보게 하는 대표적 사례가 디자인산업협회이다. 협회의 조직 특성과 협회의 사업들, 회원들의 활동상 등은 다른 나라들과 달랐던 영국의 현실과 영국 디자인 개혁만의 특성을 드러내 준다. 또, 협회를 해외의 유사한 디자인 개혁 조직들과 비교하는 것은 다른 나라들과 영국의 사회문화적 현실과 환경의 차이를 엿보게 해준다. 디자인산업협회는 미술공예운동 이후의 미술공예운동의 전개 과정, 그리고 19세기 미술공예운동의 유산이 20세기에 와서 미친 영향을 판단할 시금석이 될 만하다. 그런 점에서 이 협회에 관한 연구는 역사적으로 의미가 있다.

디자인산업협회가 관심을 쏟았던 사안들은 그것이 일상의 디자인 문제였던 삶의 환경 문제였던 상관없이 산업화에 대한 미술인들의 대응이라는 공통점을 가진다. 전근대적 농업사회에서 산업자본주의 및 근대 시민사회로의 전환 과정에서 발생한 정치적, 사회적 격랑과 갖가지 개혁 운동들은 역사가의 주요 연구대상이자 관심사였다. 그에 비하여 기존 근대사 서술은 대부분 미술계 일각에서의 디자인 개혁 움직임에 다루지 않았다. 디자인 개혁이 미술가들에 의한 미술계 내부의 움직임이므로 미술사의 영역이라 여겼기 때문일 것이다. 그러나 그 개혁 운동은 미술인들에 의한 미술계 일각에서의 움직임으로 그치지 않았다. 그것은 산업화의 진전과 대중 소비사회의 대두에 대응한 움직임이었다. 그 운동의 진로와 성패가 동시대와 후대의 산업과 경제에까지 미쳤다면, 디자인 개혁을 위

한 운동은 미술사에 한정된 관심을 넘어서 일반 역사학의 주목 대상이 될 수 있다. 그 운동의 성격, 후대에 미친 영향, 그리고 국가별 운동 양상의 차이점 등의 입체적 진단을 위해서는 미술사가 아닌 역사학 차원에서 집중적 조명이 필요할 것이다.

기성 미술사가와 건축사가에 의한 미술공예운동사 서술은 주요 인물의 전기와 걸작들의 소개 등으로 나열되는 연대기적 서술을 벗어나지 못했다. 그래서 미술공예운동이든 다른 어떤 미술운동이든 한 시대의 전개 과정은 연대별로 등장한 천재들에 의해 이끌린 것으로 서술되었다. 이런 특징은 역사가가 아닌 ‘미술관 학자’들의 연구들이 가진 단점이다. 간혹 일반 사가들이 미술공예운동 등 디자인 개혁을 논할 때면 주로 러스킨의 노동 윤리나 모리스의 사회주의 운동 등에 초점이 맞추어졌다. 역사가들이 지성사, 사회사 등 보다 다양한 맥락에서 미술공예와 디자인 개혁을 분석한 연구들은 1970년대 이후에 등장했다. 그에 때맞추어 미술사와 건축사 쪽에서도 다른 학문의 성과를 수용한 연구들이 1980년대 이후 등장하기 시작했다. 그리하여 최근 한 세대 동안의 저작들은 미술사 분야와 일반사 분야가 서로 통섭하는 모습을 보여준다.

디자인산업협회 연구에서는 역사뿐만 아니라 미술사에서도 심층적으로 접근한 전례를 찾기 힘들다. 미술사가의 눈에 협회는 미술 단체라기보다는 디자인 단체일 것이며, 디자인 사가의 눈에 협회는 현대 디자인의 발전에 기여한 것이 없는 것처럼 보여 중요하지 않게 취급되었을 것이다. 일반 역사가들이 디자인산업협회를 연구한 사례는 더욱 드물다. 역사가의 눈에 그것은 미술사-건축사의 연구대상이지 역사적 주목 대상은 아니었을 것이다. 결국, 디자인산업협회의 활약상은 미술사와 일반사 사이에서 어중간한 사각지대에 있었다. 그러나 미술공예운동 쇠퇴 이후 디자인 개혁의 진전을 추적하려 한다면 디자인산업협회는 우선적인 연구대상이다. 그것은 단지 협회가 영국의 여러 미술과 디자인 관련 단체 중 규

모 면에서 최대였기 때문만은 아니다. 이 협회를 통해서 우리는 미술공예운동 이후 그 후예들의 활약과 미술공예운동의 유산을 발견할 수 있으며, 영국 디자인 발전의 차별성을 설명할 수 있기 때문이다. 전간기 영국인들은 미술에서의 모더니즘과 자국의 정체성에 관해 고민하였다. 이 시기의 논쟁들 틈에는 미술계 개혁의 주장뿐 아니라 국민 건축의 재정립이란 고민이 숨어 있다. 그러므로 디자인산업협회의 활약과 성패의 탐색은 곧 영국인들이 동시대의 미적 윤리적 과제에 대응한 방식을 반추하는 작업이고 나아가 20세기 영국의 일면을 탐색하는 작업이 될 수 있다.

기존의 디자인산업협회 역사 연구는 깊이 있는 분석보다 주요 회원들의 활동 기록의 형식을 취하였다. 문화사가 겸 디자인 사가인 피오나 맥카시의 설명 역시 연대기적 서술을 벗어나지 않았다.⁸⁾ 디자인산업협회에 오래 봉직했고 부의장을 지냈던 노엘 캐링턴의 디자인산업협회 연구 역시 인물과 사건 중심의 연대기적 서술에 머물러 있다.⁹⁾ 그러나 캐링턴의 책은 협회 당사자의 기록인 만큼 그 내용과 설명이 생생하며 흥미진진하다. 캐링턴의 책은 전간기 영국의 미술계가 어떻게 공리공론과 자기만족적 안일주의에서 깨어났는가, 그리고 대공황의 압박과 세계대전 속에서 디자인 개혁가들이 어떻게 분투했는가를 보여준다는 점에서 가치를 지닌다.

1980년대 이후 학제 간 통섭을 통해 다양한 맥락에서의 연구들이 진행되었지만, 성과는 산발적이어서 연구사의 축적은 여전히 불충분한 상태이다. 공업 제품의 디자인 혁신, 삶의 공간과 경관의 쾌적성 보전 사업 등은 모두 산업화와 병행하여 혹은 산업화의 결과로서 진행된 중요한 사안이었다. 그러나 그것은 미술사의 귀퉁이에 잠깐 서술되고 말 정도로 독

8) Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970* (London: George Allen & Unwin Ltd., 1972).

9) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain* (London: George Allen & Unwin Ltd., 1976).

자들의 관심에서 벗어나고 학자들의 시야 밖에 방치되었다. 그래서 디자인 개혁가들이 미술공예운동 쇠퇴 이후 무슨 사업을 펼쳤는지, 영국 미술계가 산업계 및 정치권 등과 어떤 접촉이 있었으며 어떤 정책을 끌어냈는지, 그러한 노력이 후대에 어떤 영향을 남겼는지 하는 점을 종합적으로 설명한 연구는 별로 없다. 기존의 미술공예운동 연구들은 1910년대에 이르러 운동이 추동력을 사실상 상실하고 소멸 단계에 들어섰음을 밝혔지만, 그 주역들의 이후 행적을 추적하고 운동의 후폭풍을 평가하는데에는 소극적이었다.

이러한 현실에서 미술공예운동 역사의 개론서인 질리언 네일리의 『미술공예운동』은 디자인산업협회의 소개서로서도 매우 유용하다.¹⁰⁾ 네일리의 책이 나온 지 반세기가 지났지만, 그것을 대체할 미술공예운동 개설서는 쉽게 보이지 않는다. 네일러 이후 영국 디자인산업협회에 관한 냉정한 평가를 담은 연구들 또한 네일리의 동료 학자들로부터 나왔다.¹¹⁾ 페니 스파크(Penny Sparke)는 디자인산업협회가 독일 측의 노력을 모방했지만 제조업자들과 대중의 태도를 변화시키는 데에 결국 실패했다고 지적했다. 그는 실패 원인이 문화적으로는 19세기 공예의 이상을 향한 시대착오적 존중이 지속된 데에, 경제적으로는 1920년대 정부 차원의 지원이 부재한 데에 있다고 보았다. 정부는 디자인의 중요성을 간과했고 제조업자들은 시장 유지에 급급했으며 디자인에 대한 무지는 극복되지 못한 것이다.¹²⁾ 그러면서 그는 스웨덴의 디자인 개혁이 성공한 비결로서 미술 모더니즘의 활성화와 사민당 정부의 적극적 지원을 꼽았다. 독일과 북유럽 국가들에 비해서 영국의 모더니즘 미술은 몇몇 당사자들의 목표

10) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: A Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1971).

11) <https://academic.oup.com/jdh/article/27/2/201/453512/Gillian-Naylor-1931-2014>에서 네일리의 저서와 업적, 동료 학자들 소개를 참고할 것.

12) 페니 스파크, 이순혁 역, 『20세기 디자인과 문화』 (까치, 1995), 특히 p. 87, pp. 107-9 참고.

와 이상이 고고했을 뿐 실질적 영향력이 거의 없었다는 것이다. 스파크와 아울러 네일러의 또 다른 동료인 조너선 우덤(J. Woodham)은 현대 디자인을 산업 사회의 물질 문화적 징후로 보면서 천재적 예술가와 걸작들의 연대기가 아닌 사회적, 정치적, 윤리적 맥락에서 디자인의 사회사를 개관하였다. 우덤은 영국 디자인산업협회가 독일 공작연맹에 비할 만큼의 업적을 남기지 못했다면서 “제국주의 시절 가짜 튜더 왕조 풍의 표현이 만연한” 영국에서는 미술에서의 모더니즘조차 제대로 수용된 적이 없다고 비판했다¹³⁾. 이상에서 보듯 기존 디자인사 연구들은 영국 디자인산업협회의 성과를 매우 낮게 평가했다.

스파크와 우덤의 지적대로 디자인산업협회가 구호만 요란했을 뿐 디자인의 발전에 기여한 바가 미미했다 하더라도, 그럴 수밖에 없었던 원인과 환경을 추적하는 일은 연구 과제가 될 수 있다. 본고는 디자인산업협회가 미술공예운동으로부터 어떤 유산을 받았는지, 협회가 허용된 조건의 테두리 안에서 어떤 사업을 추진하였는지, 그 결과 영국이 어떻게 다른 경로를 가게 되었는지, 협회가 20세기 영국에 무엇을 남겼는지에 더 주목할 것이다. 중요한 것은 디자인산업협회가 무엇을 얼마나 못 했느냐, 영국이 얼마나 독일이나 미국보다 얼마나 뒤졌느냐가 아니라, 그렇게 된 역사적 배경과 이유가 무엇이며 그것이 결과적으로 어떤 차이를 남겼느냐이다. 앞서 지적한 대로 과거를 향한 영국인들의 향수는 20세기에 이르러서도 여전히 강했으며 가짜 골동품이 유행하고 디자인과 건축에서는 19세기의 역사주의가 끈질기게 지속되었다. 그러한 ‘과거’의 유행은 어느 시기의 현상으로 볼 것이 아니라 그 이전의 역사적 경험이 동시대에 영향을 미치고 있는 문제로 보아야 할 것이다.

과거가 현재에 드리운 그림자에 대한 분석은 1980년대 제도주의(Institutionalism) 경제학에서 비롯되었다. 경제학자 노스(Douglas C.

13) 조나단 M. 우드햄 『20세기 디자인: 디자인의 역사와 문화를 읽는 새로운 시각』 (시공사, 2007), 특히 pp. 68-69 참고.

North)는 제도주의를 소개하면서 사회적 제도의 계속성에 의해 현재와 과거가 연결되며 오늘의 선택이 과거에 의해 결정됨을 거론하였다. 제도는 법률 등 공식적인 규칙들과 일상적 관습, 전통과 행동규범 등 비공식적 제약을 포함한다. 이런 제도들은 삶에 일정한 구조를 제공함으로써 불확실성을 감소시키지만, 제도가 제공하는 안정감은 경제적 효율을 향상시키는 쪽으로만 작용하는 것은 아니다. 제도주의 경제학은 성과가 빈약한 경제 체제가 지속되는 이유를 제도의 자기 강화 작용에서 찾았다. 학자들은 ‘경로 의존성(path dependence)’ 때문에 역사적으로 어떤 해법이나 방식이 제도적으로 고착되면 그 방식이 가진 장점뿐 아니라 단점 역시 지속된다고 설명하였다.¹⁴⁾

제도주의 경제학에서 언급된 경로 의존성의 개념은 영국 근대사에도 인용되었다. 앤더슨(P. Anderson)과 네언(T. Nairn)은 영국에서 소위 ‘구체제’가 타도되지 않았던 점에 주목하여, 산업화 이후까지도 영국은 전근대적 체제와 산업 친화적이지 않은 지주층 및 금융계의 이해가 결합된 나라였다고 보았다. 이와는 달리 엘봄(B. Elbaum)과 러조닉(W. Lazonic)은 산업화 초기에 발달했던 사회경제적 제도들이 경직되어 바뀐 경제 환경 속에서 충분한 경쟁력을 발휘하지 못한 점을 산업의 상대적 쇠퇴의 원인으로 보았다. 이상의 두 가지 주장은 상당히 다른 해석이지만 19세기를 결정지은 선택들과 절차들이 제도화됨으로써 20세기의 주요 결정에 큰 영향을 남긴 것을 지적한다는 점에서 공통적이다.¹⁵⁾

영국 경제 문제에 경로 의존성을 적용하는 것에 대한 반론이 존재한

14) 더글러스 C. 노스, 이병기 역 『제도·제도변화, 그리고 경제적 성과』 (한국경제연구원, 1996), 서문과 p.134, 148-51, 그리고 유동운 저, 『신제도주의 경제학』 (선학사, 1999), p. 14, 420을 모두 참고. ‘경로 의존성’이란 과거의 경험이 새로운 상황에 부적합할 수 있음을 설명하기 위해 폴 데이비드(P. David)와 브라이언 아서(B. Arthur)가 사용한 술어이다.

15) Martin J. Smith, ‘Institutional Approaches to Britain’s Relative Economic Decline’, in *Richard English and Michael Kenny*, eds. *Rethinking British Decline* (London: MacMillan Press Ltd, 2000), pp. 187-89.

다. 비판자들은 제도주의적 해석이 영국을 특별한 나라로 여기면서 지배층이 모든 선택과 결정을 한 것으로 보고 산업의 쇠퇴를 그들의 잘못으로 돌리는 오류가 있다고 보았다. 1930년대 경공업(light industry) 부문에서의 충분히 혁신적이었던 사례 등은 엘봄과 러스닉이 지적한 제도적 경직이 영국 산업 전체의 문제가 아니었음을 반증하는 것이다. 비판자들은 또 영국의 특수성과 예외성이 과장되는 경향이 있음을 지적하였다. 이러한 비판 외에, 19세기 영국은 충분히 근대적인 국가였으며 지도층이 특별히 더 귀족적이지 않았고 위너(M. Wiener)의 설명과 달리 특별히 더 반산업적이거나 지주층 중심이지 않았다는 주장도 있다.¹⁶⁾

그러나 과거의 선택이 국가의 성격을 결정지음을 강조하는 경로 의존성 이론은 국가 주도의 발전이 불필요했던 19세기의 산업화가 자유방임주의를 제도화한 이후, 20세기의 급변하는 환경 속에서 영국이 겪은 딜레마를 설명하는 이론 틀로서는 여전히 유효하다는 것이 연구자의 시각이다. 따라서 본고는 디자인산업협회의 활약상, 그리고 영국 산업 디자인의 촉진과 영국적 모더니즘의 정착을 위한 시도들의 성과를 탐색하면서 영국의 산업계와 디자인계가 겪었던 난관들을 경로 의존성이라는 측면에서도 따져볼 것이다. 처음에는 디자인 개혁의 사상에 국가 경쟁력이나 세계 무역에 관한 담론은 없었다. 그러나 산업 디자인의 촉진을 협회가 활동 목표에 둬으로써 영국 공산품의 품질 향상이 회원들의 관심사가 되자 디자인 수준 제고의 수사들은 영국 제조업의 대외 경쟁력이라는 사안과 엮이게 되었다. 산업 디자인의 혁신을 놓고 고민하던 미술인들이 발견한 영국의 고질적 문제는 영국 산업의 역사적 선진성이 가진 일종의 부작용이었다. 그래서 디자인 혁신을 위한 노력은 불가피하게 그 문제의 돌파구를 찾으려는 시도의 성격을 띠게 되었다. 따라서 본고는 디자인 개혁의 양상을 살핌에 있어 영국 제품의 디자인 경쟁력 논란을 경로 의

16) *Ibid.*, pp. 189-195.

존성이라는 맥락에서도 생각해볼 것이다.

본고의 구성은 다음과 같다. 우선 2장은 미술공예운동의 사상과 운동의 진전을 소개하고 디자인산업협회의 창설과정을 상술한다. 디자인산업협회의 성격을 규명하고 실천 사업의 저변에 깔린 사상을 파악하기 위해서는 19세기의 산업주의 비판으로까지 소급되는 디자인 개혁 담론과 그 실천 철학의 흐름을 살피는 것이 필요하다. 디자인 개혁 사상에서 담론들의 흐름을 살핌으로써 협회의 실천 철학과 미술공예운동의 사상의 관계가 드러날 것이고, 19세기 디자인 개혁의 실천 이념과 협회의 실천 사업들의 관련성이 설명될 것이다. 3장은 디자인산업협회의 각종 실천사업을 자세히 보여준다. 국내에서의 활동은 물론 해외 출장을 통한 노력이 소개될 것이다. 본고는 사업의 성공과 실패를 모두 설명함으로써 사업의 성과는 물론 한계까지 집중 조명하고 그 실상을 따져볼 것이다. 마지막 4장은 동시대 유럽의 디자인 개혁과 영국의 디자인 개혁이 직면했던 상황을 비교한다. 해외에서 디자인산업협회와 유사한 목적을 가진 미술인 중심의 조직들이 있었으며, 각국의 산업 디자인과 미술의 동향은 모더니즘이 가진 공통적 특징을 드러내는 것에 비해 영국의 산업계와 미술계는 상당히 다른 모습을 보였다. 본고는 여기서 디자인산업협회의 실천 철학을 영국적 모더니즘의 실현을 통해 실현하려는 협회 회원들의 노력을 설명할 것이다. 이상과 같이 본고의 설명은 제2차 세계대전의 기간을 포함한 20세기 전반(前半)에 초점을 맞출 것이지만, 디자인산업협회에 의해 계승된 선대의 이념적 유산을 추적하기 위해 설명에 19세기의 일부를 포함할 것이다. 그리고 설명의 초점은 디자인산업협회에 놓이지만, 협회의 이해를 위해 비교 설명이 필요할 경우 독일 등에서 진행 중이었던 미술계의 유사한 시도들이 중간에 간략히 언급될 것이다.

본 연구는 디자인산업협회의 내부분서들, 그 협회가 발행한 저널들, 연감들 그리고 책자들을 우선적 자료로 활용한다. 그리고 미술공예전시협

회(Arts and Crafts Exhibition Society)의 마이크로필름을 포함 현존하는 내부분서들과 전시협회가 발간한 소책자들도 아울러 자료로 사용한다. 이상의 자료 외에 본 논고는 19세기 말에서 1940년대까지 출간된 서적들 및 소책자들을 포함한 저작들을 동시대 문헌으로 분류하여 논문에 인용한다. 가장 중요한 1차 자료는 회계 보고 등이 포함된 디자인산업협회의 연례 보고서 등 내부분서들과 회원들에게 발송된 저널들이다. 저널은 판매용이 아니라 협회 지도부와 회원들만을 위한 것으로서 지도부와 일반 회원들 간의 소통을 위해 만들어진 것이다. 저널의 내용은 협회 지도부의 제언, 협회가 추진한 사업의 진행 상황, 회원을 향한 협회 지도부의 입장, 기고를 통해 지도부에 전달된 개별 회원들의 요청 등을 모두 포함한다. 자료 수집이 진행되면서 연구자는 모든 발행분의 문헌이 다 보관되어 있지 않고 빠진 자료들이 있음을 알게 되었다. 연구자는 사료의 검토 과정에서, 1940년 독일군의 공습으로 협회의 본부 사무실이 파괴되었고 여러 기록물들, 사진들과 서적들이 소실되었음을 알게 되었다.¹⁷⁾ 그러나 다행히 저널, 연감, 연례 보고서, 그리고 회원들의 저작들을 통해 창설에서부터 제2차 세계대전을 아우르는 시기의 발자취가 재구성될 수 있었다. 폭격에 소실되지 않고 현존하는 낱장의 종이 문서들은 대부분 창립 회원인 해리 피치(Harry Peach)가 개인적으로 수집한 자료들과 그가 영어로 번역한 일부 해외 문서들이다. 협회의 모든 자료들은 현재 ‘빅토리아-앨버트 박물관(Victoria & Albert Museum)’ 별실로 이전된 ‘왕립영국건축가협회(Royal Institute of British Architects)’의 서고에 보존되어 있다. 따라서 본고는 디자인산업협회와 미술공예전시협회의 자료들, 협회와 관련된 동시대 출판물을 주된 자료로 활용한다.

역사가들은 농업사회에서 산업화된 근대사회로 전환되는 과정에서 일

17) 폭격으로 인한 소실은 *D.I.A. Year Book and Membership List 1945-46* 참조. 1939년부터 1945년까지의 연감은 부재하는데, 원인은 아마도 전쟁으로 인한 출판 중단일 것이다. 전시에도 협회는 존속했지만, 활동은 대폭 축소되었다.

어났던 여러 사회 운동들과 각 분야의 개혁에 주목해왔다. 본고는 정치, 경제, 사회 분야의 운동들과 개혁들에 비해 간과되었던 디자인 개혁 운동의 존재를 부각시키고 그 중요성을 환기시키며, 인간의 눈앞에 펼쳐진 세상의 모습이 정치적, 경제적, 사회적 개혁의 결과만이 아닌 디자인 개혁의 결과임을 강조하고자 한다. 본고는 영국 현대사의 연구 폭을 넓히고 미술사의 협소한 테두리 안에서 회자되어온 미술공예운동, 디자인 개혁, 산업 디자인에 관한 이해의 폭을 넓히는 데 기여할 것을 기대하며, 지난 한 세대의 학문 간의 통섭을 계승하고 보완 추가함으로써 국내 영국학 연구에 기여하고자 한다.

제 2장. 미술공예운동과 디자인산업협회

본 장은 19세기 산업자본주의와 일상에서의 미적 수준 하락을 둘러싼 지성계의 논쟁과 미술공예운동의 시작과 전개를 소개할 것이다. 이를 통해서 본고는 19세기 미학적 윤리적 담론들이 미술공예운동의 사상적 기반이 되었으며 미술공예운동의 이념적 연장선에서 디자인산업협회가 탄생하였음을 보이고자 한다. 본장의 주요 내용은 디자인산업협회 등장 이전 영국 디자인 개혁의 전사(前史)이다. 이 전사를 이루는 사상적 흐름 속에 향후 20세기 영국의 산업 디자인 발전과 모더니즘의 수용에 영향을 미칠 이념적 단편들이 들어 있었다. 그러한 이념적 단편들은 1915년 이후 디자인산업협회의 실천 철학 속에 녹아들었고, 결국 20세기 전반 영국의 디자인 발전의 양상에도 영향을 남기게 되었다. 미술공예운동의 실천가들은 산업화가 전면적으로 확산되고 공장이 대형화되는 환경 속에서 각자 실천의 방향을 조금씩 바꾸며 현실에 대응해갔다. 본 장은 19세기 산업자본주의 등장에 대한 문필가들의 비판과 논쟁으로부터 각종 미술공예 길드와 미술공예전시협회로 이어지는 운동의 조직화 과정을 먼저 살피고자 한다.

1. 미술공예운동의 진전

생활필수품이나 실내장식용 소품을 공급하던 전통적 공예가들의 업무는 산업화가 진전됨에 따라 제조업자들의 몫이 되었다. 제조업자들은 공예가들과 달리 아름다움의 공급자로서 형성되는 자의식이 없었고 미술인이 아니기에 미적 고려 없이 수익성 제고를 위한 제품 단가인하에 치중하였다. 그 결과 공예가 집단은 몰락의 길을 걸었고 미술인은 산업에 기여할 여지가 없었으며 공산품들의 단가 인하 경쟁이 지속되면서 일상용

품의 외양은 점차 조악해졌다. 공장의 기계화와 대중적 염가품의 등장으로 국민소득이 향상되었지만 생필품과 주거공간에서 나타난 디자인의 수준 저하는 대중의 일상적 삶에서 미의 실종과 질적 하락으로 이어졌다.

미술공예운동의 주요 동기는 미술과 노동으로 양분된다. 일상적 삶의 개선과 사회적 도덕적 쇄신은 물론이거니와 순수미술과 수공예 등 응용미술의 통합이라는 미술 담론 역시 미술과 노동이라는 양대 관념이 구체화된 것이었다. 그러나 미적인 문제와 노동의 문제는 별개의 사안이 아니었다.¹⁸⁾ 칼라일이 첫째로 주목한 점은 바뀐 현실에서 노동을 어떻게 조직해야 하는가의 문제였다. 노동이 임금을 위한 수단이 되는 순간에 삶은 돈의 속박으로 전락하였다. 산업화의 결과는 가격 경쟁에 따른 저급한 디자인의 제품들이었다.¹⁹⁾

디자인 수준 저하를 비판하던 자들 중 일부는 조악한 외양의 저질 제품이 양산된 원인을 열악한 노동 조건에서 찾았다.²⁰⁾ 노동 윤리를 옹호했던 존 러스킨(John Ruskin)의 가르침은 이후 사회주의 운동에도 영향을 미쳤다. 러스킨 자신은 결코 진보적이지 않았던 신교도 토리주의자였지만 산업자본주의를 향한 그의 질타는 좌파 진영에서도 자주 인용되었고 영국 사회주의에 유물론과 맑스주의가 아닌 도덕주의적 기반을 제공하였다.

칼라일과 그를 경청한 러스킨 사이에 몇몇 공통점이 있다. 두 사람은 신분과 능력의 고하가 뒤섞인 공동체 안에서 서로 의지하는 공동체를 구상했으며 지도층의 역할과 왕정의 필요성을 인정하였다. 러스킨이 가진 정치관은 일종의 계몽된 봉건제에 가까웠다.²¹⁾ 그는 옳은 것과 아름다운

18) Oscar Lovell Triggs, *Chapters in the History of the Arts and Crafts Movement*, (Chicago: The Bohemia Guild of the Industrial Art League, 1902), p. 1.

19) *Ibid.*, pp.9-11.

20) Lionel Lambourne, *Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswoldes to Chicago*, (New York: Van Nostrand Reinhold company, 1980), pp. 4-13.

21) *Ibid.*, p. 34, 그리고 Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: A Study of*

것을 경제보다 도덕에서 찾았다. 미술이란 감각이 아닌 삶에서 나오며, 미술은 삶에 봉사하는 것이어야 했고 아름다움이란 모두의 기쁨이어야 했다. 그 기쁨은 노동에서 비롯되며 행복한 노동이란 공동체 안에서의 노동이어야 했다. 러스킨에 이르러 미술과 노동의 관련성은 더욱 긴밀해졌다.²²⁾ 그의 명언, ‘근면 없는 삶은 최악이며, 예술 없는 근면은 야만’이라는 가르침은 태만이 용납될 수 없음과 삶과 예술이 불가분임을 함축한다. 훗날 디자인산업협회의 가장 중요한 인물이 되는 레서비(William Richard Lethaby)는 러스킨을 자신을 감화시킨 첫 번째 선지자로 꼽았다.²³⁾

러스킨의 보수성은 윌리엄 모리스(William Morris)에 이르면서 ‘민주화’되었다. 퓨진이 가톨릭교도였고 러스킨이 토리에 가까운 신교도였다면 모리스는 무신론적 맑스주의자였다. 그러면서도 예술의 사회성을 중시하고 예술을 통한 사회와 국민의 구원을 믿었다는 점에서 모리스는 퓨진과 러스킨의 직계이며, 산업을 수용한 현실주의자 헨리 콜(Henry Cole)의 반대자였다. 기계와 공장을 혐오했다는 사실을 감안하면, 모리스는 퓨진이 아닌 러스킨의 후예였다. 모리스는 1850년대에 토머스 칼라일(Thomas Carlyle)과 러스킨의 감화 속에서 건축가 수업을 받았지만, 창작의 절차에 더 다가가려는 욕망과 자신의 손에서 인공물이 완성되어가는 전율을 느끼기 위해 건축을 포기하였다.²⁴⁾ 그 대신 옥스퍼드에서 중세주의자들과 접촉했지만 모리스는 중세 찬미에 머물지 않고 협업에 의한 창조라는 중세적 작업 방식을 실천하고자 했다.²⁵⁾ 건축과 내부 장식

its Sources, Ideals and Influence on Design Theory (Cambridge, MA.: The MIT Press, 1971), p. 32 두 책을 참조.

22) Oscar Lovell Triggs, *Chapters*, pp. 52-54.

23) Julian Holder, ‘Architecture, Mysticism, and Myth and its influence’, in *W. R. Lethaby 1857-1931: Architecture, Design and Education*, eds. Sylvia Backemeyer & Theresa Gronberg (London: Lund Humphries, 1984), p. 63.

24) Lionel Lambourne, *Utopian Craftsmen*, p.21.

25) *Arts and Crafts movement* (Rochester: Grange Books, 2002), p. 76.

은 미적으로 통일된 것이어야 했고, 기존의 ‘장식을 입히는’ 식의 장식미술이 아니라 구조와 하나가 된 것이어야 했다.²⁶⁾

1861년에 모리스는 친구들과 일부 외부인을 참여시켜 ‘모리스, 마샬, 포크너 사(社)(Morris, Marshal, Faulkner and Co.)’를 창업했는데, 이 회사는 1875년에 모리스가 경영권 전체를 떠맡으며 ‘모리스 사(社)(Morris and Co.)’로 개칭되었다. 사업을 통해 모리스는 교회의 스테인드글라스부터 창문의 제작, 벽화, 가구, 금속 및 유리제품, 의복, 벽지, 카펫과 태피스트리 에 이르는 다양한 공예품을 디자인 및 제조하고 판매하였다. 이런 편력은 산업화로 잊힌 수공예를 하나하나 복원하는 과정이었다. 그 과정에서 모리스는 천재의 개인적 작업이라는 르네상스식 이상이 아닌 합작에 의한 미술품의 제작이라는 중세적 길드 이상을 따랐다.

헨리 콜 등 모리스보다 앞서 미술가들과 산업가들이 협력한 사례가 없지 않지만, 모리스는 산업과 거리를 유지했다는 면에서 그들과 달랐다.²⁷⁾ 모리스의 사업체는 수주, 착상, 제작과 판매까지 직접 하였다. 그의 디자인은 빅토리아 시대의 상례와 비교하면 허세와 꾸밈이 없는 단순 우직한 것들이었다. 모리스는 중간계급의 노동 윤리를 체득한 전형적인 빅토리아 사람이면서도 시대를 초월한 모더니티의 예시였고 르네상스를 비판한 중세주의자이면서도 그 자신은 극히 르네상스적인 인물이었다.²⁸⁾ 만년에 그는 심지어 ‘켄스코트 출판사(Kelmscott Press)’를 창업하여 인쇄 및 제책의 혁신을 이루었다. 가시성과 가독성이 뛰어난 모리스의 제

26) Oscar Lovell Triggs, *Chapters*, pp. 68-72.

27) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: A Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory* (Cambridge MA: The MIT Press, 1971), p. 101. 그리고 Charles Harvey & Jon Press, *Art, Enterprise and Ethics: The Life and Works of William Morris* (London: Frank Cass Ltd., 1996), p. 48. 참고할 것. 후자는 모리스 사업이 경영 방식 면에서 사회주의보다 차라리 자본주의에 가까웠음을 설명한다.

28) Peter Stansky, *Redesigning the World: William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*, (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp. 3-6.

책 원칙은 세계적인 제본과 서체의 혁신을 낳았는데, 1890년대 등장한 일련의 출판사들은 모리스 혁신의 감화를 받은 결과물이었다.

모리스는 상업적으로도 성공하였다. 노동을 중시한 사회주의자라서가 아니라 모리스 자신이 실무적 기업인이었고 불같은 집념으로 남보다 훨씬 많이 일했기 때문에 성공이 가능했다.²⁹⁾ 하비와 프레스에 의하면, 자본주의자를 망불케 한 그의 노동 윤리는 러스킨에서 유래된 것이었다. 적어도 1870년대까지는 그러했고 모리스가 기성 노동현실에서 이상의 실현이 불가능함을 인식하고 마르크스주의로 눈을 돌린 것은 그 이후였다.³⁰⁾ 모리스는 공예를 복원하면서 작업의 숙련과 완성도를 극한까지 밀고 나아갔다. 그의 신념대로 순수미술과 응용미술, 공예의 장벽을 없앴고, 디자이너와 제작자가 통합된 수작업을 시연했으며, 전공이 다른 미술가들이 공동체 안에서 협업하며 창조를 실현했다. 그리하여 비판적 미술가들이 러스킨의 가르침과 모리스의 실천을 계승하고자 집결하였다. 개별적으로만 진행되어온 미술인들의 과업이 새로운 국면을 맞이하게 되었다.

미술공예운동은 개인에서 길드로, 길드에서 협회로 진화되는 과정을 거쳤다. 칼라일로부터 시작된 산업 자본주의 비판, 특히 러스킨의 가르침과 모리스의 실천을 알게 된 개인들은 길드로 집결하였다. 이후 폐쇄적이고 비공식적인 사적 길드의 역할과 구조적 한계를 깨달은 개혁파 회원들이 ‘미술공예전시협회(Arts and Crafts Exhibition Society)’를 창설하면서 미술공예 진영은 디자인 개혁가의 모습으로 세상에 등장하게 된다. 그러나 미술공예운동은 1910년대에 들어 전시협회가 상업적으로 연거푸 실패하고 사회적 추동력마저 상실하자 급속히 약해져갔다.

러스킨 추종자인 A. H. 맥머도(Mackmurdo)의 ‘센추리 길드(Century Guild)’는 1882년에 설립되었는데, 이 길드는 강한 목표 의식을 가졌지만 결속력은 약했으며 결국 회원들이 각자의 길을 걷자 1990년대에 해체되

29) Oscar Lovell Triggs, *Chapters*, p. 77.

30) Charles Harvey & Jon Press, *Art, Enterprise and Ethics* pp. 214-15.

기에 이른다.³¹⁾ 훗날 디자인산업협회로 이어질 미술공예운동의 주류로서 가장 중요했던 조직은 1884년에 25인의 창립 회원으로 시작하여 1895년에 182인의 조직으로 성장했던 ‘미술노동자길드(Art Workers’ Guild)’이다.³²⁾ 길드 운동이 한창이던 시기에 모리스는 이미 미술보다는 정치에 전념하고 있었지만 여전히 길드처럼 협동 작업을 지향하는 공동체 운동을 지지하였다. ‘미술노동자’라는 명칭 역시 길드 회원들이 모리스로부터 받은 감화를 드러낸다. 모리스는 당시 정치에 몰두했지만 본인의 의사와 상관없이 정신적 지주였고 러스킨과 모리스의 어록이 곧 길드의 철학이었다.³³⁾ 다만 길드의 모든 활동은 소규모의 비공개 방식으로 이루어졌다. 길드는 해외에도 영향을 미쳤지만 미술공예의 이상이 그런 식으로 실현될 수는 없었다.³⁴⁾ 사회를 향한 영향력을 발휘하기 위해서 길드는 스스로 공적 단체가 되어 공개적으로 활동을 펼쳐야 했다. 길드 회원들이 시도한 첫 공개 활동은 정기적인 전시회였다.

대중 소비자를 대상으로 하는 홍보와 접촉을 위해 개최된 전시회는 ‘미술노동자길드’ 일각에서 나온 구상이었다. 사실 1890년대에도 길드는 사적인 교류와 제한된 활동에 치중하고 있었다. 회화가 늘 순수 미술로 따로 분류된다는 점을 고려하면, 길드 회원 중에 공예가가 아닌 화가가 포함된 사실이 의아하게 보일지 모른다. 그러나 1880~90년대에 조직화된 미술공예운동은 ‘미술들과 공예들(arts and crafts)’의 장르 통합을 지향한 운동이므로 화가들의 동참이 아주 이상한 것은 아니었다. 미술공예운동 진영과 달리 사우스 켄싱턴의 ‘로열 아카데미’는 순수 미술의 고상한

31) Peter Stansky, *Redesigning the World*, pp. 114-15.

32) Gillian Naylor, *Arts and Crafts Movement*, pp.1 20-22. 이 길드는 1-2년마다 길드 마스터를 교체하였는데, 1892년에는 윌리엄 모리스가 마스터로 추대되었다.

33) Peter Stansky, *Redesigning the World*, pp. 137-45, p. 150. 이 길드의 양대 모태 조직은 레서비 등 러스킨을 추종한 건축가 클럽인 ‘성조지 미술 협회(St. George’s Art Society)’와 화가 및 공예가들의 모임인 ‘15인회(The Fifteen)’이었다. 여기서 성조지미술협회는 러스킨의 성조지길드와 전혀 다른 단체이므로 혼동하지 말 것.

34) *Ibid.*, pp. 169-70.

지위와 위계를 고집했고 디자이너들을 자신들과 동격으로 보지 않았다. 당연히 ‘미술노동자 길드’는 로열 아카데미 측과 대립했고, 모리스는 아카데미를 비판하면서 그들을 기득권의 보루로 간주하였다.³⁵⁾

미술계의 구도를 흔들게 될 시비는 전시회를 앞두고 불거졌다. 많은 미술공예운동 진영은 아카데미의 전시회에 참여하고자 했으나 쉽게 받아들여지지 않았다.³⁶⁾ 아카데미의 ‘하계 전시회(The Summer Exhibition)’는 전국 단위의 대표적인 행사로, 출품작은 대개 아카데미 회원들의 작품이었고 선정 위원들은 주로 위로부터 지명된 내부 인사들이었다. 아카데미가 예술인의 대표 기구라기보다 명사들에 의한 그들만의 사적 리그에 불과했던 것이다.³⁷⁾ 개혁성향의 화가들이 대항 조직인 ‘신영국 미술클럽(New English Art Club)’을 1886년에 창설하였다. 미술공예 진영에서 가장 적극적이고 급진적인 인사는 모리스의 동지인 수공업자 월터 크레인이었다.³⁸⁾ 크레인을 비롯한 미술공예 진영이 ‘신영국 미술클럽’에 합세했고, 총 399명의 인사가 전국 단위의 전시회를 별도로 추진기로 결정하였다.

그러나 아카데미가 부분적 개혁을 시도하며 타협적 자세를 보이자 신영국 미술클럽의 태도는 소극적으로 변했고 반아카데미 혁신과 합동 전시회를 열 가능성이 희미해졌다. 종래에 신영국 미술클럽은 제한적인 개혁만을 시도한 아카데미와 타협하고 아카데미에 흡수되고 말았다. 그렇게 화가 그룹이 제외되자 크레인이 주도한 미술공예가 진영은 전시회 추진을 위해 독자적으로 집결하였다.³⁹⁾ 합동전시회는 무산됐지만 디자이너 건축가 그룹이 독자적 전시회를 내심 선호했을 가능성도 있으므로 실패

35) *Ibid.*, pp. 176-78.

36) *Ibid.*, p. 174.

37) *Ibid.*, pp. 148-49, p. 182.

38) *Ibid.*, pp. 185-87.

39) *Ibid.*, pp. 188-95. 스탠스키의 책 말고는 이 막후의 일화를 자세히 설명한 책이 거의 없다. 그에 따르면 아카데미와의 충돌과 화가들과의 결별은 미술공예가 진영의 기성 미술권력에 대한 도전이었다. 그 결과가 미술공예전시협회의 탄생이다.

라고 단정 지을 상황은 아니었다.⁴⁰⁾

길드 체제에서 공개 전시회가 불가능하다는 사실을 알았던 ‘불만 그룹’은 1886년에 새로운 전시회를 빌미로 길드 외부로 향한 독자적인 행동을 개시했다. 추진에 앞장섰던 월터 크레인(Walter Crane) 외에 훗날 디자 인산업협회의 중심이 될 W. R. 레서비(Lethaby)가 그룹에 합세하였다. 그들은 당초 전시회를 ‘통합미술(The Combined Arts)’로 명명했지만, 1888년에 제 1회 전시회를 계기로 ‘미술공예(Arts and Crafts)’라는 명칭을 최종 채택하였다. 이로써 기존의 산발적 움직임들이 ‘미술공예운동’이라는 역사적 명칭 아래 하나가 되었다.⁴¹⁾ 순수 미술 진영과 갈라섰지만 명분상으로 미술을 공예와 병치시켜 회화와 조각을 배제하지는 않았다. 전시회는 성공했고 기대 이상의 수준을 보여준 우수한 작품들에 놀란 이가 다수였다. 전시협회는 미술공예라는 명칭을 해외에 퍼트리며 1890년대에 국제적 미술공예운동의 극성기를 이끌었다. 미국에서도 미술공예전시협회를 모방한 단체들이 출현하여 미국의 1890년대 미술공예운동을 주도하였다.⁴²⁾

초대 회장인 월터 크레인과 회원들이 염두에 둔 것은 첫째, 공예가가 미술가로서 갖는 위상을 화가나 조각가 등 아카데미 소속 미술인들과 동급으로 정착시키는 일이고, 둘째는 적극적인 전시회와 홍보를 통해 미술과 공예를 세상에 알려 대중의 미적 안목을 제고하는 일이었다. 실천의 기반이 된 운영 철학은 명백히 러스킨과 모리스의 가르침에서 나왔다. 전시협회의 활동은 기계적인 삶에 대한 저항이자, 값싸고 조악한 제품을

40) W. A. S. Benson, “The Aim of the Arts and Crafts Society”, in *Handcrafts and Reconstruction: Notes by Members of the Arts and crafts exhibition society*, (London: John Hogg, 1919), p. 119.

41) *Ibid.*, p. 120 그리고 Naylor, *Arts and Crafts Movement*, p. 123.

42) Elisabeth Cumming and Wendy Kaplan, *Arts and Crafts Movement* (London: Thames & Hudson), p. 109. 보스턴미술공예협회, 시카고미술공예협회, 시카고산업미술동맹이 모두 영국 미술공예전시협회를 모방하였다.

공급하여 일상적 삶을 퇴락시키는 산업적 현실을 향한 대응이었다.⁴³⁾ 그렇게 초기 미술공예 진영의 이상이 유지되었다. 전시협회는 미술노동자 길드에서 디자인산업협회로 이어질 미술 공예의 중간 단계를 대변한다.

미술공예전시회는 1898년에 2회 때에도 성공했지만 3회째에 이르자 문제가 드러나기 시작했다. 출품작의 수가 매년 행사를 치르기에 부족했고 디자인 결작이 급감하여 전시회를 중단하기에 이르렀다. 윌리엄 모리스가 크레인의 후임 전시협회장으로 취임하고 전시회는 매해에서 3년에 한번씩 개최되는 것으로 바뀌었다. 1893년에 열린 네 번째 전시회는 상업적으로 성공을 거두었고 1896년에 개최된 제5회 전시회도 정상적으로 치러졌지만, 모리스가 회장 재직 중에 사망하였다.

전시협회는 상근 비서직을 유지하기 힘들 정도의 운영난을 겪는 와중에도 1894년을 기준으로 회원 수가 약 100명에 이르렀다. 전시협회는 오랫동안 명칭조차 없었던 산발적 움직임에 ‘미술공예’라는 명칭을 붙여 세상에 이를 알리고 여러 모방 단체들을 국내외에 출현시켰던 디자인 개혁의 대표 단체였다. 그러나 1912~13년 겨울시즌에 진행된 제9회 전시회가 창립 당시의 규칙에 따라 치러진 마지막 전시회가 되었다. 대중적 관심이 떨어지고 흥행에 실패하면서 제10회 전시회의 입장객 수는 이전의 3분의 1 수준으로 떨어졌다.⁴⁴⁾

자금조달을 위해 협회의 상점을 운영하자는 의견도 있었지만 미술공예 운동의 순수성이 위협받는다는 이유로 실현되지 못했다. 그것은 현실보다 명분을 중시한 지도부의 고집이었고 상업성과 예술성이 공존할 수 없다는 보수적 기질의 발로였다. ‘싸고 훌륭한 디자인’의 이상 속에서도 비싼 생산원가 때문에 부자들을 위한 고가품을 만드는 불편한 현실을 누구도 해결할 수 없었다. 기계화가 진전되면서 수공예를 대체한 조악한 디

43) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, p. 122.

44) W. A. S. Benson, “The Aim of the Arts and Crafts Society”, in *Handcrafts and Reconstruction*, pp. 120-23. 그리고 Stansky, *Redesigning*, p. 232.

자인의 싸구려 공산품이 빠르게 대량 유통되었다.⁴⁵⁾ 서민 경제와 따로 노는 수공예 이상의 딜레마, 공장 생산품을 위한 산업 디자인을 외면하는 미술계의 모순을 타파하려는 불만 그룹의 ‘반란’이 미술공예전시협회 내부에서 촉발될 기미가 보였다.

미술공예전시협회의 활동 시기는 각종 길드들의 활동 시기와 겹친다. 전시협회의 쇠락은 미술공예운동의 황혼을 상징하지만 그 운동의 퇴조 원인을 정확히 설명해주지는 못한다. 미술공예운동을 대변했던 길드들의 성쇠 역시 매우 개별적이었다. 최초의 길드는 앞서 언급한 러스킨의 ‘성조지 길드’이지만 이 길드는 단명했고 실질적 유산을 거의 남기지 못했으므로 주목할 사례는 못 된다.⁴⁶⁾ 길드 운동의 특별한 사례로 ‘수공예 길드(Guild of Handcrafts)’가 있다. 케임브리지 출신의 낭만적 사회주의자 찰스 로버트 애슈비(C. R. Ashbee)가 1888년에 창설한 그 길드 역시 유토피아적 실험의 결과였다. 전원적 환경과 단순한 삶을 열망했던 애슈비는 1902년에 길드 회원들을 데리고 런던을 탈출해 글러스터셔 코츠월즈의 시골 마을인 치핑 캠턴에 공동체를 건설하였다. 고품격의 디자인은 좋은 창조 환경, 건강한 육체, 건전한 마음과 즐거운 노동을 통해서만 가능하다는 이상을 실천한 것이다.⁴⁷⁾ 길드는 법률상 유한회사였지만 민주적으로 운영되었고 농작물 재배, 스포츠, 캠핑, 음악회 등 여흥을 곁들인 포괄적 삶을 구현하였다. 애슈비는 미국에서 명성이 자자했고 그의 ‘수공예 길드’가 흥기하던 시기에는 그로부터 영감을 받은 조직들이 해외에 등장하였다.⁴⁸⁾ 1903년 요셉 호프만(Josef Hoffmann)이 영국 미술공예운동에 감화되어 창설한 ‘빈 공방(Wiener Werkstätten)’은 명백히 애슈비

45) Fiona MacCarthy, *A History of British Design*, pp. 39-40.

46) Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts*, p.14. 그리고 Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, p. 93.

47) *Ibid.*, pp. 26-28.

48) Allan Crawford, *C. R. Ashbee: Architect, Designer & Romantic Socialist* (New Haven: Yale University Press, 2005), pp. 404-14.

의 수공예 길드를 모방한 조직이었다.⁴⁹⁾ 그러나 애슈비의 길드는 1905년부터 운영난에 시달리다가 1907년 파산했는데, 그 이면에는 경제적 요인 말고도 시골 생활의 현실적인 어려움이 있었다.⁵⁰⁾ 길드가 이사 직후 쇠락한 것은 시골이 기대와 달리 길드의 지속에 불리한 조건으로 작용했음을 보여준다. 마틴 위너는 애슈비의 실패가 러스킨의 영향과 영국 산업가 특유의 경제 감각 결여에 따른 결과라고 단정 짓지만, 애슈비의 길드는 예외에 가까우니 영국인의 감각을 운운하는 것은 지나친 과장이다.⁵¹⁾

길드들의 운명에서 공통점을 찾기는 어렵다. 센추리길드는 자진 해체로 사라졌고, 애슈비의 길드는 운영난으로 파산했지만, 기존 길드 구성원들은 미술공예인의 길을 포기하지 않았고 각자의 사업을 지켰다. 미술공예전시협회의 모태 격이던 미술노동자길드는 놀랍게도 오늘날까지 존재한다. 미술공예운동, 미술공예전시협회, 여러 길드들의 흥망성쇠의 원인이라는 측면에서 공통된 분모를 찾기는 어렵다. 또한 그 추동력이 1910년대에 위축된 이유도 단일하지 않다. 다만 여러 연구자들이 미술공예운동의 종결 시점이 1차 세계대전 시기라는 점에는 동의한다. 이는 디자인 산업협회가 창설된 1915년과 시기적으로 정확히 일치한다.

이 시기에 미술공예운동에서 공장협오 같은 시대착오적 반(反)산업주의가 태동하려는 움직임이 일어났다. 미술공예운동은 소규모의 공방으로 연명할 것인지 산업 시대의 대안을 찾아 노선을 재정비할 것인지 결단을 내려야 했다. 영국의 미술공예운동은 전통 수공예의 부활이라는 사명에 철저할수록 기계화된 산업계의 현실을 애써 외면하고 미술공예운동 외부의 디자인 개혁 시도들을 무시하거나 폄하하게 되는 딜레마를 안고 있었다. 수공예 전통만이 디자인 개혁의 유일한 방법이라 믿는 공예가들은

49) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, p. 184.

50) Allan Crawford, *C. R. Ashbee*, pp. 113-14, 143-48.

51) Martin Wiener, *English Culture and the Decline of The Industrial Spirit, 1850-1980* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), First Published 1982, p. 179n.

유미주의 사조는 물론 20세기 디자인으로의 중요한 진전으로 인정받는 프랑스 아르누보(Art Nouveau) 양식의 존재를 무시하였고, 찰스 레니 맥킨토시(Charles Lennie Mackintosh) 등 ‘글라스고우의 4인’ 건축가들을 과소평가하였다.⁵²⁾ 맥킨토시는 말년이 불행했고 단명했지만 생전에 유럽의 모더니스트들에게 큰 영향을 주고 존경받았던 혁신적 천재였다. 역사가 노먼 캔터가 모더니즘 건축의 탄생에 중요한 4대 도시 중 하나로 글라스고우를 꼽은 것은 맥킨토시의 존재 때문이다.⁵³⁾ 맥킨토시는 아르누보와 관련해 자주 언급되는 인물이지만 바로 그런 이유에서인지 정작 런던의 미술계로부터는 “완전히 외국적이고 영국적 취향에 반한다”는 비판을 받았다.⁵⁴⁾ 미술공예 진영이 대륙 미술계의 모더니즘에 애써 무심했던 것 역시 참신하고 새로운 것이라면 일단 거부하고 보는 습성 때문이었다. 크리스토퍼 드레서(C. Dresser)처럼 제조업자에게 다양한 디자인을 공급한 예외적 사례도 있었지만 결과적으로 엘리트 교육을 받은 미술인들은 산업계와 거리를 두었다.⁵⁵⁾ 전통 공예의 부활을 우선적 목표로 놓고 모리스의 선례를 추종한 수공업 업자들은 미술과 산업 간의 간극을 좁힐 수 없었고 그럴 의지도 없었다. 미술공예운동이 아무리 노동의 기쁨, 일상 속의 미술을 외쳐도, 공장의 대량 생산품으로 대체된 대중의 생필품들이 외관상의 조악함을 면치 못하고 고명한 미술공예가의 작품은 전시용으로 남아도는 모순은 해결되지 않았다.⁵⁶⁾ 그 사이에 산업화는 더욱 진척되어 현실은 공장체제와 기계에 의한 대량 생산품을 빼놓고서는 대중의 삶을 이야기하는 것이 불가능한 정도가 되었다.

모리스 역시 만년에 이르러서는 미술공예운동의 딜레마와 모순을 인지

52) Fiona MacCarthy, *A History of British Design*, pp. 35-36.

53) Norman J. Cantor, *The American Century: Varieties of Culture in Modern Times* (New York: Harper Collins Publishers, 1997), pp. 90-91.

54) Dennis Farr, *English Art 1870-1940* (Oxford: Oxford Univ. Press), p. 170.

55) Fiona MacCarthy, *A History of British Design*, pp. 35-36.

56) *Ibid.*, p. 40.

하였다. 역사가 톰슨(E. P. Thompson)은 모리스가 기계 자체에 절대적으로 반대하며 산업자본주의 이전의 봉건사회로 회귀하고자 하는 유토피아적 욕망을 고집했다는 오해가 있다는 점을 지적했다. 톰슨에 따르면, 그 오해는 해당 문제에 관해 모리스가 다른 논변들에서 지적한 내용을 종합적으로 고려하지 않고 1891년의 『존재하지 않는 곳으로부터의 소식(New from Nowhere)』만을 읽고 양산된 것이었다. 모리스가 보기에, 문제는 기계 자체보다는 노동자를 이윤 쥐어짜기의 부속물로 전락시킨 자본주의에 있었고, 공장 자체가 혐오스러운 것이 아니라 산업이 이윤극대화에 종속되어 창조적이어야 할 생산 활동이 무의미한 비숙련 노동의 반복으로 전락한 것이 문제였다. 그는 이대로라면 점차 숙련공은 사라지고 이윤 극대화를 위한 노동의 강도만 높아져서 실업자가 늘어날 것이라고 예측하였다. 그러나 사회주의가 실현되면 기계의 역할이 바뀔 것이며 노동자는 기계의 노예가 아닌 주인이 될 수 있었다. 모리스는 기계의 역할 뿐 아니라 공장 자체도 개선될 수 있다고 보았다. 톰슨은 모리스의 입장에서 진짜 문제는 기계나 공장이 아니라 자본주의였음을 지적하였다. 기계의 리듬에 맞춘 단순 작업의 지루한 반복이 아닌 노동자 자신이 통제하는 기계의 이용, 힘든 반복을 피하기 위해 기계가 쓰일 때 기계는 육체적 고역과 허드렛일로부터의 인간 해방을 위한 도구 노릇을 할 수 있었다.⁵⁷⁾

이미 상당수의 미술공예운동 실천가들은 실제로 여러 기계들을 사용하기 시작했다. 기계들은 육체적 고역을 덜어줄 뿐만 아니라 정확한 제작을 위해서도 긴요하게 활용될 수 있었다. 그러나 기계를 대하는 미술공예운동 세대의 입장은 여전히 소극적이고 이중적이었다. 그들은 기계가 반드시 인간 파괴적인 존재가 아님을 알게 되었지만 동시에 수공예의 미

57) 에드워드 파머 톰슨, 엄용희 외 역, 『윌리엄 모리스: 낭만주의자에서 혁명가로』, pp. 518-525, 그리고 Fiona MacCarthy, *The Simple Life: C. R. Ashbee in the Cotswolds*, p. 184.

학에 심취하여 기계 특유의 장점을 적극적으로 포용하지 않았다.⁵⁸⁾ 모리스와 동년배로서 미술공예운동 실천가였던 루이스 데이(Lewis Day)와 존 세딩(John Sedding)의 발언은 주목할 만하다. 중세적 목가보다 현실적 삶을 선택한 인물인 데이는 일찍이 1882년에 “좋은 삶은 기계와 증기력, 특히 전기에 대해 우리가 아는 점은 (그것들이) 미래의 장식에 큰 영향을 미치게 될 것”이라고 발언했으며, 세딩은 1892년에 “기계 시대가 끝날 것이란 기대는 하지 말자. 기계가 아닌 다른 기반 위에서는 제조업이 성립되지 못한다. 피할 수 없는 현실에 저항하기보다는 …… 사실을 명확히 깨닫는 편이 낫다”고 조언하였다. 그렇지만 주저하다 마지못해 기계를 인정하는 태도는 기계를 적극적으로 먼저 수용한 것과는 다른 것이었다.⁵⁹⁾

미국의 미술공예운동은 영국의 예를 모방했지만 미국인들은 운동이 상업적으로 살아남는 법을 터득하고 있었다. 영국의 미술공예전시협회를 모방한 미국 최초의 미술공예 단체인 ‘보스턴 미술공예협회(The Society of Arts and Crafts, Boston)’가 등장했고 이후 ‘시카고 산업미술동맹(The Industrial Art League)’ 등 다른 도시의 단체 설립이 이어졌다. 미국의 미술공예운동은 영국의 미술공예전시협회와 같은 전국적 조직이 아니었고, 그 구심력도 약했다.⁶⁰⁾ 운동의 실천 강령이나 이념적 사회성은 약했는데, 애슈비의 영향을 받은 길드 실험이 있기는 했지만 살아남은 미술공예 공방들은 원가절감을 위해 기계를 도입하고 노동 분업을 실시하는 등 기업의 운영방식을 따르면서 산업자본주의 체제의 일부가 되었다. 구스타프 스틱클리(G. Stickly)는 장식을 제거함으로써 기계화에 유

58) Gillian Naylor, pp. 8-9, Alan Crawford, *C. R. Ashbee: Architect, Designer, Romantic Socialist*, p. 202, 그리고 pp. 417-420.

59) 니콜라우스 페브스너, 『모던 디자인의 선구자들: 윌리엄 모리스에서 발터 그로피우스까지』, 권재식 외 옮김 (비즈앤비즈, 2013), pp. 18-19.

60) Beverly K. Brandt, *Mutually Helpful Relations: Architects, Craftsmen and The Society of Arts and Crafts, Boston* (Boston: Boston Univ. Press, 1985), pp. vii-x.

리한 디자인을 도출했고 미술공예의 이상과 달리 디자이너와 생산 부서를 분리하였다. 엘버트 허바드(E. Hubbard)는 더 나아가 판매용 전시장을 뉴욕에 개설하였다.⁶¹⁾ 판매용 전시장을 개설할 필요성에 대한 제안은 영국 미술공예전시협회 일각에서도 있었다. 전시협회가 정기 전시회를 1년이 아니라 3년마다 여는 것으로 바꾼 후에도 운영난은 해결되지 않았고, 1912년에 열린 전시회가 비평계의 냉담과 상업적 실패에 봉착하면서 전시협회는 큰 고민에 빠지게 되었다. 일부 소장파 회원들이 전시협회 전용 매장을 개설해야 할 필요성을 절감하고 런던의 한 점포를 물색하기도 했으나 그 제안은 미술공예의 순수성 훼손을 우려한 지도부에 의해 거부되었다.⁶²⁾ 미국의 미술공예운동 실천가들이 스스로 사업가로 변신한 반면에 영국의 미술공예 진영은 그것을 꺼려하였다.

2. 디자인산업협회

(1) 창설의 과정

영국 미술공예운동이 추동력 약화와 상업적 실패에 직면해 좌고우면하는 사이에 줄곧 영국의 선례를 모방하며 그 영향을 받아들이던 독일 등 중부유럽 국가들은 산업화된 현실에 맞는 디자인을 도출하려는 운동을 공격적으로 추진하기 시작하였다. 독일의 디자인 개혁이 자국의 대외 정책과 맞물릴 경우, 무역과 미술에서의 우위를 차지하기 위해 경제적 패권주의와 미학적 패권주의가 결합할 수도 있었다.⁶³⁾ 영국에서 미술공예

61) Leslie Greene Bowman, *American Arts and Crafts: Virtue in Design* (Los Angeles: LA County Museum of Art, 1991) pp. 33-42.

62) Fiona MacCarthy, *A History of British Design*, p.39.

63) 미술의 영역과 정치적, 경제적 영역의 뒤얽힘에 대해서는 John V. Maciuika, "Art in the Age of Government Intervention: Herman Muthesius, Sachlichkeit, and the State, 1897-1907", *German Studies Review*, Vol. 21, No. 2 (May, 1998), pp.

전시협회가 쇠퇴기로 접어들 무렵인 1907년에 독일 미술공예 진영은 독일공작연맹(Deutsche Werkbund)을 창설하였다. 독일이 1900년이 되어서야 경제적 민족주의 분위기 속에서 수공예가 아닌 산업에서의 급진적 디자인 개혁을 도모한 것이다. 독일인들은 공작연맹 탄생과 더불어 스스로 영국을 추월하고 있다고 자평하기까지 하였다. 미술공예전시협회 내부의 개혁적 불만 그룹은 해외 미술공예 진영과 교류하며 동향을 주시하던 차에 독일의 이러한 움직임에 관심을 두게 되었다.⁶⁴⁾ 독일 측의 노력은 빠르게 가시화되었고, 1910년대에 이르자 독일의 상품 디자인은 영국보다 이미 한발 앞선 것처럼 보였다. 독일인들은 기계를 잘 수용했으며 미술인들은 산업가들, 공무원들과 소통하고 협력하는 데에 민첩하였다. 그 실무적 중심에 바로 독일공작연맹이 있다는 사실을 깨달은 미술공예전시협회 내부의 불만 그룹은 독일의 사례를 모델로 하는 새로운 조직의 창설을 고민하기 시작하였다. 독일 미술공예 진영의 급격한 발전상에서 돌파구를 찾은 것이다.⁶⁵⁾

공작연맹을 창설했던 독일인들은 미술공예인들, 계몽된 산업가들과 정치인 등으로, 이들은 디자인과 품질 제고로 세계 시장을 석권하겠다는 목표를 갖고 정부의 협조 속에서 가시적인 성과를 내기 시작했다.⁶⁶⁾ 약 100명의 창립 회원이 모여 뮌헨에서 창설한 공작연맹은 미술계와 산업계는 물론 정치인과 문필가 등 매우 이질적인 각계 엘리트들을 통합한 매우 독특한 조직으로 성장하게 되었다.⁶⁷⁾

286-301. 그리고 같은 저자의 “Production and Display of Domestic Interiors in Wilhelmine Germany, 1900-1914”, *The Journal of the German History*, Vol.25, No.4 (2007), pp. 513-16을 참고. 단행본으로는 Joan Campbell, *The Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Art*, (Princeton 1978), 특히 2장 “The Evolution of the Werkbund to 1914”, pp. 33-57을 참고할 것.

64) Magdalena Droste, *Bauhaus*, trans by Karen Williams, (Bonn, 2002) pp. 10-11.

65) RIBA DIA P/1/4 I-ii.

66) *DIA Yearbook* 1951, p.29.

67) Joan Campbell, pp. 4-24. 그 창립 주역으로 가장 중요했던 인물은 공무원인 무테시우스(Hermann Muthesius), 정치가 나우만(Friedrich Naumann)과 벨기에 출신의 미

영국의 디자인 개혁가들 중 일부는 일찍이 19세기에 외국의 미술가들과 교류하였고 직접 외국을 방문하여 강연을 하기도 했다. 미술공예전시협회 지도부가 미술공예운동의 쇠락에도 요지부동이었던 사이에 일부 회원들은 디자인 개혁의 미래가 미술공예운동 자체의 혁신과 극복에 있다고 생각하였다. 그들은 특히 독일 등 중부유럽의 급속한 디자인 발전이 영국 제조업의 입지를 위협할 것이라고 예측하였고, 그 와중에 쾰른에서 1914년에 개최된 공작연맹의 제1회 전시회를 참관하였다.⁶⁸⁾

쾰른에 다녀온 미술공예전시협회 회원으로는 건축가 세실 브루어(Cecil Brewer), 가구업자 겸 디자이너 앰브로스 힐(Ambrose Heal), 금속 및 등가구 제조업자인 해리 피치(Harry Peach), 귀금속 및 보석 세공업자 해럴드 스테이블러(Harold Stabler), 상업 인쇄물 제작자 겸 디자이너 조셉 소프(Jeseph Thorp) 그리고 저명 건축가로서 훗날 협회 회장을 역임한 클러프 윌리엄-엘리스(Sir Clough William-Ellis)까지 모두 여섯 명이 있었다. 이 여섯 명 중에서 조셉 소프와 클러프 윌리엄-엘리스가 빠지고 인쇄업자인 존 헨리 메이슨(J. H. Mason), 마찬가지로 인쇄업자 겸 판화가인 어니스트 잭슨(E. Jackson), 가구업자인 해밀턴 템플 스미스(H. T. Smith) 등 세 명이 합세하면서 새로운 조직 창설을 위한 총 7인의 ‘행동 위원회’가 결성되었다.

그런데 그해 8월에 세계대전이 발발하여 독일과 오스트리아 제품의 금수 조치라는 돌발적 사태가 벌어졌다. 또한 9월 상무국은 이른바 ‘적국 제품(enemy goods)’을 대상으로 하는 전시회를 개최했는데, 조잡한 저가

술가 앙리 반 데 벨데(Henry Van de Velde)까지 총 세 명이었다. 나우만 외에 정치인이자 기업인인 페터 브루크만, 훗날 서독 대통령이 될 테오도어 호이스(Theodor Heuss), 세계적인 기계제작사인 로베르트 보쉬(Robert Bosch), 언론인이자 작가인 에른스트 예크(Ernst Jäckh), 미술공예운동 출신의 건축가이자 세계 최초의 산업디자이너로 꼽히는 페터 베렌스(Peter Behrens), 바우하우스의 주역이자 모더니즘 건축의 거장인 발터 그로피우스(Walter Gropius) 등 쟁쟁한 인물들이 이후 연맹을 이끌게 된다.

68) RIBA DIA P/1/4 I-ii.

품들이 출품작 이다보니 독일과 오스트리아의 제품은 하류라는 인상을 주기에 충분했다. 스미스는 이 전시회가 독일, 오스트리아 금수조치 후 국내시장 탈환을 노리는 제조업자들이 꾸민 책략이라고 의심하였다. 이에 7인의 행동위원회는 상무국과 교육국에 공문을 보내, 적국 제품 중 디자인과 품질이 뛰어난 제품들을 전시할 것을 제안하였다. 전쟁 와중에 적국의 걸작 디자인을 선전한다는 발상은 자칫 엉뚱한 오해를 부를 수도 있었으나, 7인의 의도는 적국의 제품이 값싸기 때문이 아니라 디자인과 품질이 우수하기 때문에 영국에 위협이라는 점을 모두가 직시하도록 시위하는 데 있었다.

당국의 승인 하에 1915년 3월에 골드스미스 홀(Goldsmiths' Hall)에서 독일과 오스트리아의 우수 디자인 공업 제품들, 서적 및 인쇄물이 전시되었다. 이때 7인의 행동위원회는 팸플릿 「디자인과 산업: 디자인산업 협회의 창설을 위한 제언」 등을 입장객에게 배포하였다. 또한 위원회는 다른 유인물을 통해 본 전시회의 목적은, 독일이 단기간에 성공한 방법을 알리고 독일의 성공이 곧 영국의 손실임을 주지시키며 산업 디자인을 위한 협력이 필요함을 홍보하는 것이라고 제조업자들에게 밝혔다. 독일은 지난 10년 간 상업적 미술에서 급진전을 이루어 영국의 주도권을 침식했고, ‘독일공작연맹’의 조정에 따라 각계가 협력하여 경제적 우위를 점했는데 바로 그때 전시회와 팸플릿, 연감 출판 등이 공작연맹의 전략이었고 따라서 그에 상응하는 조직이 영국에도 필요하다고 이들은 역설했다.⁶⁹⁾ 말기인들은 5월에 총회를 열어 산업가인 아버콘웨이 경(Lord Aberconway)을 회장으로 추대하고 디자인산업협회의 창설을 선언하였다. 그해 연말까지 약 200명이 유료 회원으로 신설 협회에 합류하였다.⁷⁰⁾

69) RIBA DIAP/8/1, 여기에 수록된 「Exhibition of German and Austrian Articles Typifying Successful Design」 참고.

70) *DIA Yearbook 1951*, pp. 29-31. 1915년 독일공작연맹은 이미 1천 명의 회원을 확보

디자인산업협회가 익숙한 용어인 ‘산업 미술(Industrial Art)’ 대신 당시만 해도 생소했던 ‘디자인과 산업들(Design and Industries)’이라는 표현을 조직 명칭으로 택한 까닭은 레서비를 비롯한 창립자들이 미술이란 단어를 일부러 피하려고 숙고한 데에 있다. 디자인과 산업이란 단어는 서로 어울리지 않았고 미술로서의 디자인은 산업과 양립하기 어색한 산업의 안티테제에 가까웠다. 산업계와 미술계가 매우 소원했던 영국에서는 더욱 그러했다. ‘산업 디자인’이란 용어는 1919년에 처음으로 문헌에 등장하지만 1930년대 후반이 되어서야 널리 사용되는 용어였다. 익숙하지 않은 표현을 단체명으로 쓴 디자인산업협회의 시도는 당시로서는 그 자체로 모험이자 과격이었다.

협회는 미술공예를 존중했지만 기계제 대량 생산품에 초점을 맞추었다. 더 나아가 기존의 길드와 미술공예전시협회가 시도하지 못했던 과제인 산업계 및 유통업체와의 협력이라는 커다란 숙제를 떠안고 있었다. 이를 위해 신생 협회는 스스로 미술공예 단체가 아님을 공표해야 했다.⁷¹⁾ 그러나 술한 난관이 협회의 앞길을 막을 터였다. 예를 들어, 1916년에 로열아카데미 측은 미술공예전시협회에게 아카데미의 전시회에 참여할 것을 제안하였다. 공예 분야를 배제하던 아카데미가 뒤늦게 전향적 자세를 취한 것이다. 이때 미술공예전시협회는 전시회에 선보일 공업 제품을 선별해 달라고 디자인산업협회에 요청을 하게 된다. 디자인산업협회의 회원들은 우수 디자인 감별을 놓고 제조업자들과 충돌하였다. 자신들의 판단을 믿었던 제조업자들은 디자인산업협회가 상업성이 뛰어난 제품을 경멸해서 그러한 제품을 차별한다고 의심했다. 이는 산업계와 미술계 사이의 소통 부재와 고질적 불신의 결과였고, 이 두 집단 간의 불신은 영국 사회의 일면이었다.

했고, 이후 회원 수의 차이가 더 벌어져 1930년에 이르러 3배 이상의 차이를 보였다.
 71) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain* (London: George Allan & Unwin Ltd., 1976), pp. 30-31.

그러다보니 향후 여러 사업을 추진할 때 디자인의 우열을 판단할 구체적인 기준이 필요하다는 문제의식이 생겨났다. 이에 협회는 미적 중재자이자 우수 디자인 원칙의 담지자로서의 우선적 기준은 ‘합목적성(Fitness for Purpose)’이라고 천명하였다. 제품의 외양이 그 사용 용도로부터 도출되어야 하며 사물의 존재 이유에 맞게 형태가 결정된다는 신조를 따른 것이다. 이 표현은 협회가 19세기로부터 물려받은 디자인 개혁의 사상에 명백히 포함되는 것으로, 디자인산업협회 존 글로그(John Gloag)의 설명에 따르면 18세기 영국 문헌에도 등장하는 표현이었다.⁷²⁾ 합목적성은 플라톤의 미학에 등장하는 단어였다. 플라톤은 ‘무엇이 아름다운가?’라는 물음에 대해, 아름다운 것이란 사물이 스스로의 본질을 기능적으로 충분히 나타낸 것이며 그리고 사물이 목적에 알맞게 적절한 곳에 놓여 있는 것이라고 답변함으로써 합목적성을 아름다움과 연관시켰다.⁷³⁾ 동시에 이 표현은 레서비와 플레처 등 협회의 대표적 이론가들의 논변에 반복적으로 등장하는 수사였다. 따라서 협회의 실천 철학에 부합했으며 우선적 신조로서도 손색이 없었다. 훗날 ‘무엇이든 추할 필요는 없다(Nothing Needs to be Ugly)’가 새로운 슬로건이 되기 전까지는 합목적성이란 기준이 협회의 슬로건으로 일관되게 적용되었다. 이로써 우수 제품의 선정 기준과 일상적 삶에서의 미의 실현 사이에 공통분모가 만들어졌다.⁷⁴⁾

합목적성이 우수 디자인과 제품을 위한 충분조건은 아니었지만 최우선의 필요조건이 되었다. 합목적성이란 현대 기능주의 디자인의 합목적성 원칙과 상통하며, 디자인산업협회가 처음 사용한 어휘는 아니다. 그러나

72) John Gloag, *Industrial Art Explained*, First Published in 1934 (London: George Allen and Unwin, 1946), pp. 68-71.

73) 안영길 외, 『미술·예술학사전』 (미진사, 1989), p. 24.

74) *DIA Yearbook 1951*, pp.32-33. 디자인산업협회와 직접 관련은 없지만, 미술아카데미 측이 1916년에 이르러 미술공예전시협회를 연례전시회에 참여시킨 점이 흥미롭다. 앞서 설명한대로 미술아카데미는 우월감에서 비롯된 배타성 때문에 1880년대 미술공예전시협회 결성을 자극한 장본인들이기 때문이다.

그것을 우선순위에 둬으로써 협회가 감상만을 위한 미술, 예술을 위한 예술이 아닌 용도, 실용성, 일상의 미를 추구한다는 원칙이 더 명확해졌다. 협회는 연감, 저널, 여러 인쇄물을 통해 이 기준을 시위하듯 반복적으로 주지시켰다. 협회의 「규칙(rules)」은 조직의 명칭이 디자인산업협회임을 제1항에 명시하고 제2항에 협회의 목적을 명시하였다. 규칙이 밝힌 목적은 다음과 같다.

협회의 목적은 영국 산업의 발전을 촉진하는 것, 그리고 이 목표를 위해 디자이너들, 제조업자들, 유통업자들 그리고 일반 대중의 협력을 통해 디자인과 기량의 탁월성을 장려하는 것이다.⁷⁵⁾

이 목적은 향후 수십 년 동안 바뀌거나 조정되지 않았다. 1927년대에 출판된 책에 실린 어떤 글은 협회의 활동과 업적을 소개하면서, “1915년에 창설된 디자인산업협회는 (협회의) 목적을 위해 디자인의 탁월성과 재료의 건진성에 기초한 훌륭한 기량을 추구하고, 그런 목표가 디자이너들, 노동자들, 제조업자들, 유통업자들, 교육자들 그리고 일반 대중의 지적 협력을 통해 이루어질 수 있다고” 홍보하는 것이라 설명하고, 그런 목적을 위해 “전시회, 강연 그리고 팸플릿과 연감의 발행하여 적합성에 기초한 아름다움이 어떻게 달성될 수 있는가를 보여주기 위해 노력”한다고 밝혔다.⁷⁶⁾

1940년대 협회의 역사를 개괄한 문건 역시 “디자인산업협회는 1915년 1차 대전의 와중에 일군의 소매상들, 공예가들 그리고 미술가들에 의해 영국 산업에서의 ‘디자인과 기량의 탁월성을 촉진’하고자 설립되었다”고 소개하였다. 또한 그러한 목표를 위해 협회는 디자인을 위한 첫째 요건이 ‘목적에 적합한 것’이라고 과감히 선언했다”고 설명하였다. 이 대목에

75) *Report, Rules and List of Members*, 1916-17, p. 28.

76) B. J. Fletcher, *Right Making*, 책의 맨 뒷장을 볼 것.

서 협회는 합목적성이 1940년대에 와서 보편적으로 인정된 사안이라고 독자에게 알렸다.⁷⁷⁾ 이상에서 알 수 있듯이, 디자인산업협회의 취지와 원칙은 수십 년 동안 변함이 없었고 각종 문건과 지도부에 의해 재확인되었다.

디자인산업협회가 등장한 배경에는 19세기부터 미술공예전시협회에 이르기까지 계속 시도되었던 미술 교육 개혁, 제품 디자인 수준의 제고, 미술의 산업 응용, 미술계와 산업계 사이의 협력 시도의 좌절과 실패라는 역사가 있다. 미술공예운동은 디자인 개혁이란 이상에 걸맞지 않게 수공예 전통을 고수하면서 그 의미가 사실상 축소되었으며 20세기의 현실과 괴리되었다. 미술계의 개혁가들은 대중의 일상에서 미를 제고하기 위해서 러스킨의 가르침과 모리스의 실천을 산업사회에 맞추어 새롭게 적용해야 했다. 개혁 진영은 더 이상 산업화에 의한 노동의 퇴락을 강조하거나 공장과 기계를 비인간화의 주범으로 간주할 수 없었다. 디자인산업협회는 그 대신 기계화 과정에서 나타난 기현상들, 이를 떼면 값싼 재료로 비싼 재료를 모방하는 것, 빅토리아 시대에 특히 만연했던 과도한 장식, 합목적성이 결여된 허세 가득한 사치성 디자인을 비판하고 추방하는 데에 전력하게 되었다. 그러한 사업의 논리적 대안을 제시하는 데에 미술공예운동의 교훈과 러스킨 등의 실천과 미학적 수사들은 여전히 유효하였다. 재료에 대해 정직할 것, 목적에 충실할 것, 장식은 꼭 필요한 것에 국한할 것 등은 모두 모리스가 평생 주장하고 실천하고자 한 것들이었다. 여기서 정직함이란 재료의 물리적 특성에 충실하고 가식과 눈가림이 없는 속성을 의미하였다.⁷⁸⁾ 디자인산업협회는 미술공예운동의 유산과 19세기 지성인들의 가르침에서 낭만적이고 중세주의적인 수공예 전통 숭배를 제거하고 개혁적이고 진보적인 부분을 따로 취하여, 독일공작연맹의

77) *D.I.A. Year Book and Membership List* 1945-46, p.4.

78) 니콜라우스 페브스너, 권재식 외 역, 『모던 디자인의 선구자들』 (비즈앤비즈, 2013), pp. 13-17.

선례를 본받아 디자인 개혁과 산업 디자인의 촉진을 위한 대장정을 시작하였다.

미술공예전시협회의 쇠락 이후 1910년대 이후 미술공예전시협회에 잔류한 회원들은 그들 나름대로 생존의 길을 모색하였다. 미술공예전시협회는 축소되고 산업화의 현실 속에서 우여곡절을 겪다가 다른 수공예 단체와 통합하여 디자이너공예가협회를 신설하여 조직을 이어갔다. 디자이너공예가협회와 소규모로 생존한 다른 길드들은 현대적 산업 디자인과 다른 별도의 길을 걷게 되었다.

(2) 조직과 운영

그렇다면 디자인산업협회의 창설자들은 어떻게 조직의 규모를 키우고 영향력을 점차 확대해갔으며 어떠한 노력을 쏟았을까? 대공황에도 불구하고 조직은 지속적으로 성장했으며 전국적 네트워크를 완성하고 그에 걸맞은 인지도와 영향력을 키워갔다. 이후 1930년대 후반 이후 정부가 디자인과 도시계획 등에 개입하기 시작하면서 상무국이 먼저 디자인산업협회에 협조를 요청하게 된 것 역시 1915년 이후 20여 년에 걸친 협회의 노력 덕분이었다. 조금 더 자세히 살펴보면, 그러한 성과의 이면에 협회의 사업 재정 확보를 위한 노력, 회원 1천명 달성을 위한 노력, 유사 단체 난립 차단을 통한 독점적 위상 유지를 위한 노력 등이 있었다.

협회는 미술공예운동 출신의 미술인들이 창설을 주도했지만 회원 자격에 디자이너, 생산자, 분배업자, 교육자 및 협회에 공감하는 일반인들을 포함시킴으로써 언론인, 정치인 등 외부집단을 포섭하려는 의지를 내보였다. 그럼에도 불가피하게 미술인들이 주축이 되었고 산업가들은 그 수가 적었으며 산업가 회원들 중 다수는 중화학 공업 같은 대기업이 아니라 가구제작이나 섬유업 등 수공예 기반 업종의 종사자들이었다. 협회는

민간 압력단체로서 회비에 의존해 운영을 했는데, 만성적인 재정난 탓에 재력가 회원이나 독지가들의 지원 없이는 대형 행사를 추진할 수 없었다. 회원 수 증가 말고는 재정난을 극복할 방법이 없었고, 특히 미술인들보다 재력 있는 산업가들의 참여를 고대했지만 산업계와의 긴밀한 협력은 그동안 어떤 단체도 제대로 성공한 적이 없는 어려운 과업이었다. 그 와중에 영입된 신입 회원들 대다수는 측근들의 소개와 추천을 통해 합류한 인사들이었다.⁷⁹⁾ 창설 초기부터 회원 1천 명 달성을 목표로 했지만, 그 목표는 1930년대 후반이 되어서야 달성되었다. 독일공작연맹의 회원이 3천 명에 달했음을 감안할 때 그 수치가 매우 적어 보일 수도 있지만 미술공예전시협회의 회원이 1백여 명에 불과했다는 점을 고려한다면 분명 디자인산업협회가 예술 관련 단체로서는 가장 큰 규모의 조직이었다. 협회는 유사단체 난립을 방지하고자 애썼는데, 잠재적 회원이 분산되어 협회의 위상 유지와 성장에 장애가 생기는 일을 우려했기 때문이다.

협회의 사업이 확장되고 규모가 성장하면서 지방의 지사가 늘었고 업종별 그룹도 늘었으며 평의회와 각종 위원회, 그리고 부의장단의 인원수 등이 변경되고 조정을 거쳤지만 전체적 조직구성은 거의 그대로 유지되었으며 조직의 성격 역시 그대로였다. 1940년대 협회는 법인화되지만 그것이 사업목표, 방법, 취지에 영향을 주지는 않았다. 대공황기의 경제사정이 협회에 악영향을 끼친 적도 있지만 결정적인 영향은 아니었다. 2차 세계대전의 발발로 많은 어려움이 닥쳤고 전시에 극심한 물자난을 겪으며 활동이 크게 위축되기는 했지만 협회의 조직과 실천 목표는 그대로였다.

당시 영국의 민간단체들은 정부 보조금을 거의 기대할 수 없었기 때문에 협회는 회원의 최소 의무 기부금과 일부 재력가들의 자발적 기부금으로 운영되었다.⁸⁰⁾ 협회의 핵심 권한은 회장이나 의장 개인이 아니라 운

79) 탈퇴는 자유였지만 최소 기부금(회비) 미납자는 방출될 수 있었다.

80) 기부금에 관한 자세한 정보와 기부금 액수와 기부금 운영 정책에 관해서는 *D.I.A.*

영 및 예산 집행을 담당한 평의회에 있었다. 평의회는 회장, 부회장들, 재무관, 간사, 그리고 21인의 선출된 회원으로 구성되었다.⁸¹⁾ 물론, 협회의 창설을 주도했던 1914년의 ‘행동위원회’ 회원들이나 레서비 등 핵심 회원들이 평의회에 참여하여 운영을 주도했다. 평의회 등의 활동은 ‘연례 총회’에서 보고되었다. 총회에서 평의회 보고는 물론이거니와 회계보고, 감사인 선출, 공석이 된 간부 선임 등이 이루어졌다.

협회는 전국적 조직으로서 창립 첫 해부터 지사를 두었다. 25인 이상의 회원이 모이면 평의회 승인 하에 지사 신설이 가능했다. 모든 지사는 ‘지역위원회’를 두었고 지역위원회는 자신들의 의장, 재무관, 간사를 선출하였다.⁸²⁾ 1918년부터는 지사와 ‘업종별 그룹’ 모두가 평의회에 대표자를 보낼 수 있게 하는 조항이 추가되었지만, 당시 업종별 그룹 인원에 관한 규정은 없었다.⁸³⁾ 1936년의 새 규정에 따르면, 지역별 그룹 및 업종별 그룹의 설립 조건은 총 7인 이상이라고 명시되었고, 총회 인원 3분의 2

Annual Report for Year ending December 31st, 1935, (The Design and Industries Association, 1936), pp. 4-5, 그리고 *DIA almanack and membership list 1949-50*, p. 9를 참고할 것.

81) 자세한 정보는 *Rules of Association: Embodying the amendments adopted at the Annual General Meeting 10th March, 1936* 참고할 것. 1936년 바뀐 규칙을 보면, 평의회 구성이 회장과 부회장 대신 의장과 부의장으로 바뀌었고 지방별 지부와 업종별 그룹의 대표들이 평의회에 참여하였다. 평의회 구성의 세부 조항이 수정되었지만 20여 명으로 한정된 인적 구성은 거의 그대로 유지되었다. 평의회는 재무관과 비서관과 함께 집행위원회에서 활동할 6인 이하의 위원을 매년 선출했다. 평의회는 별도의 위원회나 부위원회를 새로 지명할 수 있으며 규칙에 포함되지 않은 조례를 입안할 수 있었다. 평의회는 최소 년 4회 이상 회합하며 긴급 사안에 관한 특별총회를 소집할 수도 있었다.

82) 자세한 정보는 *Rules of Association: Embodying the amendments adopted at the Annual General Meeting 10th March, 1936*을 참고할 것. 지사는 매년 재무 보고서를 통해 평의회와 연락을 취했다. 평의회는 지사의 특별 사업을 위한 협회기금을 할당했으며 지부의 설립을 승인 또는 취소할 수 있었다. 바뀐 규칙에 따라 1936년부터는 지사 설립이 25인이 아닌 12인 이상이면 가능하였다. 바뀐 이유는 불문명한데, 아마도 설립을 쉽게 하려는 의도였을 것이다.

83) *Reports, Rules and List of Members 1917-18*, (Design and Industries Association, 1918), p. 16.

의 찬성으로 해산도 가능했다. 1938년 인원 추가를 비롯해 본부 조직의 개편이 있었으나 집행 운영 조직에는 큰 변동이 없었고, 1944년에 협회는 법인화 되었다. 그 이듬해 평의회와 함께 ‘전국 평의회’란 별도의 구성체가 등장하지만 협회의 성격과 활동에 영향을 줄 만한 변화는 아니었다.⁸⁴⁾

회장은 누가 어떻게 추대했을까? 창립 초기의 규칙에는 회장 선출조항이 보이지 않는다. 1936년 개정판에 평의회가 회장을 ‘선출할 수 있다’고 명시된 것으로 보아 그 이전에도 평의회가 내부 선출이든 외부 영입이든 회장을 임명한 것으로 사료된다. 회장직은 선출 아닌 평의회의 공식 요청과 지명자의 수락을 통해 결정될 수 있었다. 전임 회장과 부회장은 직권으로 평의회 구성원이 될 수 있었다.⁸⁵⁾

대공황과 회비 인상 등으로 일시적인 회원 감소를 겪기도 했지만 회원 수는 줄곧 증가하였다. 창립 초기에 선포된 회원 수의 10배라는 목표에도달하지 못했지만 이후 기회가 있을 때마다 반복 강조된 1000명 회원 확보라는 현실적인 목표는 1930년대 후반에 가까스로 달성되었다.⁸⁶⁾ 회

84) *D.I.A. Year Book and Membership List 1945-46*, p.2. 그러나 협회의 성격과 활동에 영향을 줄 수준의 조직 개편은 아니었던 것으로 판단된다. 1945~46년 전국 평의회는 협회 회장, 평의회 의장, 이사, 3인으로 구성되었다.

85) *List of Officers for The Year 1921-22*. 초창기의 조직도에는 부회장이란 직위가 아예 없었으나 인원수가 늘어나 1921~22년에는 5명이 되었고 1945~46년에는 무려 15명에 달하게 된다. 부회장이라는 인원이 늘어난 이유는 알 수 없지만 부회장의 존재가 실무 면에서 평의회나 집행위원회 등에 비해 부차적이므로 이것이 크게 중요한 사항은 아닐 것이다.

86) *The D.I.A. Quarterly*, New Series. no.6, December 1928, p.3. 및 *The Annual Report presented to The Annual General Meeting, Feb 12th, 1931*. p.1. 참고.

그리고 <https://www.artbiogs.co.uk/2/organizations/design-industries-association>, (accessed Oct 20, 2018). 1930년에서 1932년까지 회원이 증가한 것으로 보이지만 실은 1931년의 증가를 1932년의 감소가 깎아먹는 것이었다. 감소의 이유는 업계의 불황 때문이었다. 협회에게는 1932년이 가장 경기가 나빴던 해였다. 불황의 최저점을 지나 회복의 기미가 보인 것이 1934년이었다. 참고로 독일공작연맹의 회원 수는 1930년 경 3000명에 달했으나 수적으로도 협회에 비해 세 배나 큰 조직이었다. 그럼에도 디자인 산업협회는 영국 내 유사 조직들 중 가장 크고 인지도가 높은 단체였다.

원 모두가 주변의 동료나 친지를 한 명이라도 더 협회에 가입시키자는 지도부의 호소는 기회가 있을 때마다 반복되었다.⁸⁷⁾ 협회가 해외 단체 여행을 추진할 때마다 회원 가입 신청이 현저히 증가했다는 사실은 흥미롭다. 견학을 통해 동행자들로 하여금 협회를 신뢰하고 협회에 공감하게 만드는 유인효과가 컸을 것으로 판단된다. 단체 방문이 개인적으로 접촉이 불가능한 해외 거물급 인사나 주요 기관과 조직을 접할 절호의 기회를 제공했기 때문이다.

신설 지사와 그룹의 출현 또한 협회 조직의 성장을 알 수 있는 척도였다. 창립 직후 첫 순회 전시회를 개최할 때 순회지인 에딘버러에서 전시 기간 중 첫 지사가 만들어졌고 1917년 맨체스터 지사 및 글라스고우 지사가 창설되었다. 유사한 방식으로 1920년대에서 1930년대까지 브리스틀(Bristol), 노스앰튼(Northampton), 던디(Dundee), 리즈(Leeds), 헐(Hull), 셰필드(Sheffield) 그리고 이스트 요크셔(East Yorkshire)에서 그룹이 등장하였다. 1944년의 법인화 이후 전국의 거점 도시에 지역별 조직이 따로 생겼다. 한편, 1948~49년의 연감에 따르면 지역 구성이 런던, 맨체스터, 버밍엄, 브리스틀, 노스앰튼은 동일하지만 웨일스 몬머스셔(Wales and Monmouthshire)는 없고 대신 뉴포트가 별도의 지역으로 분류되어 있는 것으로 보아 전후에도 변동이 있었던 것으로 추정된다. 1949~50년에는 런던 지역, 맨체스터 지역, 버밍엄 지역, 브리스틀 지역, 노스앰튼 지역, 웨일스 몬머스셔 지역에 각각 조직이 있었다. 지사와 지역별 그룹의 증가는 협회 영향력의 척도라는 점에서 눈여겨 볼만하다. 뒤에서 다시 언급하겠지만 협회의 영향력은 전간기 동안에 계속 증가하고 있었다.⁸⁸⁾

87) *Reports, Rules and List of Members 1917-18*, p.6, 그리고 *DIA Report for 1937*, p. 8을 참고할 것. 예를 들면 ‘각자가 1명씩 더 테러오면 걱정이 없을 것’이라는 호소가 그런 사례였다.

88) 자세한 정보는 *The D.I.A. Quarterly*, No.7, p. 15, *The D.I.A. Quarterly*, No. 8, p. 20, *D.I.A. Annual Report for year Ending December 1935*, p.7, *DIA almanack and*

협회 입장에서 역량을 키우거나 재정 확충을 위해서 인원수를 늘리는 것이 현실적으로 더 중요했지만 동시에 유사 조직의 난립으로 잠재적 회원 집단이 분산되는 사태를 막는 것 또한 중요한 과제였다. “유사조직의 난립은 카리스마적 리더십이 부재한 영국 시민사회의 특징적인 현상”이었다. 협회는 유사 조직의 난립을 저지하는 데에 신경을 썼으며 흡수 통합이 불가하다면 공동 사업을 추진하는 방법까지 구사하였다.⁸⁹⁾ 1920년에 정부의 재정 지원과 상무국과 교육국의 승인을 받은 ‘영국 산업미술 협회(The British Institute of Industrial Art)’가 등장하였다.⁹⁰⁾ 이 산업미술협회와의 연대는 별다른 결실을 보지 못했고 머지않아 중단되었다.⁹¹⁾ 영국 산업미술협회가 예산 부족으로 제 기능을 못하고 소멸의 수준에 들어서자 디자인산업협회는 서로 도움이 안 된다고 판단했을 것이고 결국 연대를 끝내기로 합의했던 것 같다.⁹²⁾

이름은 유사했지만 전혀 다른 조직으로서 1920년에 산업가들이 자체적으로 세운 ‘영국산업연맹(The Federation of British Institute)’ 산하 ‘산업미술위원회(Industrial Art committee)’가 있었다.⁹³⁾ 산업연맹은 장수한 조직이었고 20여 년 간 정부에 자문을 해주는 등 여러 활동을 했지만 산업가들만의 기구였으므로 디자인산업협회와 그 근본부터 달랐다. 그 밖에도 18세기에 창설된 ‘로열미술아카데미’는 실제로 산업 미술에 공헌한

membership list 1949-50, p. 4를 참고할 것. 각 지역은 독자적인 의장과 부의장, 재무관과 간사 두었고 편집인은 둔 곳도 있고 아닌 곳도 있다.

89) *The Annual Report, Feb. 12th, 1931*. 이 보고서에 의하면 마침 당시 협회는 ‘모던디자인그룹’이란 신생 군소단체를 흡수통합하려 접촉 중이었다.

90) <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095528242>, (accessed Mar 31, 2018).

91) *Design and Industries Association Report of Council, 1924-25*, pp.1-2.

92) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, p. 90. 영국 정부는 산하 기구를 거의 두지 않았다. 재정 지원의 한계 때문에 결성된 조직들은 소규모였고 정부의 지원 역시 상황에 따라 삭감되기 십상이었다. 재정이 부족한 단체는 당연히 부실화되고 해체되었다.

93) *DIA almanack 1948-49*, pp. 13-15. 산업디자인 관련 기구 참고.

바가 없지만 미술아카데미가 따로 존재한다는 사실 자체가 외부인의 눈에 미술 단체들이 필요 이상으로 많다는 느낌을 주었다.⁹⁴⁾ 미술인들만의 ‘산업 미술가협회(Society of Industrial Artists)’도 1930년에 등장했는데, 이 조직은 디자인산업협회와 서로 상대방의 평의회에 자기편 대표자를 파견하는 형식으로 긴밀한 관계를 유지하였다. 그러나 산업 미술가협회는 미술가들만의 이익 단체였기 때문에 각계의 협력을 지향하며 광범위한 분야의 회원을 망라한 디자인산업협회와 성격이 전혀 달랐다.⁹⁵⁾ 두 협회는 서로의 활동이 중복되는 일을 피하고자 1934년의 “산업미술가협회는 산업미술가들의 직업적 경제적 이해에 영향을 주는 사안들을 취급하는 디자이너들의 직업조직으로 남고 저녁 회합과 전시회 등 선전 사업에서는 디자인산업협회와 협력할 것”이라고 확실히 약조를 하였다.⁹⁶⁾ 협회가 그토록 다방면으로 주의를 기울였지만, 유사한 명칭의 단체들이 난립하는 영국의 고질적인 현상을 피할 수 없었다. 유사 단체의 등장은 취지와 활동 분야가 다르더라도 산업계와 소비 대중의 시야를 혼란스럽게 만들어 협회의 회원 모집 노력과 선전과 운동의 효과를 반감시킬 우려가 컸다.⁹⁷⁾

협회가 다른 단체에 회원으로 가입하고 활동함으로써 협력과 영향력 확대를 꾀하는 방법도 있었다. 1926년에 설립된 ‘영국농촌보존평의회(Council for preservation of Rural England)’에 협회는 회원가입을 하였고 협회의 중역인 해리 피치(H. Peach)가 그 평의회에서 간사로 활동하였다. 1935년 ‘로열미술협회(Royal Society of Arts)’가 단체들의 역할 조정과 난립 방지를 위해 위원회를 결성했을 때, 협회는 프랭크 피크와 노엘 캐링턴이라는 지도급 인사 2명을 그 위원회에 대표로 참여시켰다. 이

94) Fiona MacCarthy, *A History of British Design*, pp. 46-47, 그리고 Carrington, *Industrial Design in Britain*, pp. 74-76.

95) *DIA almanack 1948-49*, pp. 14.

96) *Annual Report presented to The Annual General Meeting, Feb. 28th, 1935* p. 3.

97) 다시 Fiona MacCarthy, pp.46-47 그리고 Noel Carrington, pp. 74-76를 참고.

러한 행보는 동종 단체의 난립이라는 현실 앞에서 디자인산업협회가 독점적 지위를 유지하고 영향력을 확대하기 위해 철저한 계산 뒤에 보여준 노력의 일환이었다.

3. 디자인 개혁의 사상

(1) 미술공예운동의 사상

미술공예운동으로 표출된 이념을 주조하는 데에 가장 큰 영향을 미친 인물은 칼라일, 퓨진, 러스킨이었다. 이들 3인의 가르침을 실천한 모리스의 사상, 1880년대 이후 주요 길드와 미술공예전시협회를 대표했던 논객들의 사상, 그리고 20세기의 디자인산업협회의 창설 취지와 실천 이념에 이르는 사상적 계보는 이전 세대의 이상과 실천 방식을 흡수하거나 동시대에 맞게 수정하여 적응하려는 노력들의 연대기와 같다. 본고에서 추적할 주요 수사들은 19세기부터 20세기 디자인산업협회에 이르는 디자인 개혁의 담론 속에서, 그리고 현대 영국 미술과 건축의 논쟁 속에서 변주와 출몰을 거듭하며 지속된 것들이다.

빅토리아 시대의 ‘현자’들로부터 시작되어 미술공예 실천가들에게 계승되고 실천된 담론들은 다양한 이념적 스펙트럼을 포괄하므로 하나로 묶기가 쉽지 않다. 그럼에도 대략 1850년대부터 적어도 1920년대까지 지속될 주요 관념들과 핵심 어휘들을 주창자들의 면면과 함께 짚어보기로 한다. 이는 디자인산업협회에 대한 역사적 평가는 물론이거니와 협회의 탄생과 사업의 추동력이 되었던 비평적 계보와 주도자들의 이상과 열망을 따지는 데에도 큰 도움이 될 것이다.

빅토리아 시기의 몇몇 지성들은 산업화 이전, 특히 중세에서 ‘황금시대’를 발견하였다. 건축가 퓨진(Augustus W. N. Pugin)은 가톨릭으로

개종한 중세주의자로서 중세의 고딕 미술에서 영적 세련과 미적·도덕적 우월성을 발견하였다. 그의 고딕 찬미는 러스킨에게 이어졌고 중세적 창조 전통으로 산업화에 의한 수준 하락에 맞선다는 사고는 모리스에게 이어졌다.⁹⁸⁾

미술공예와 관련이 없지만 반근대주의적 신랄함으로 비평의 선구가 된 인물로 토머스 칼라일이 있었다. 19세기 개혁적 주장들은 주로 사회주의 담론과 엮이지만, 칼라일은 산업화 못지않게 산업화의 결과로 등장한 대중 운동을 위협으로 본 보수주의자였다. 그는 상업적 탐욕과 공리주의를 타락의 주범으로 지목하였다. 수익 극대화를 향한 공리주의적 태도가 기계와 공장 제도를 초래했다는 것이다. 그가 제시한 대안은 대중을 지주의 보호에 둔 위계질서의 회복과 중세적 이상으로의 복귀였다.⁹⁹⁾ 존 러스킨 역시 보수적 신교도이자 가부장적 토리주의자였지만 세상을 향해 열변을 토하는 도덕주의자로서의 헌신과 성직자를 방불케 하는 노력으로 젊은 세대에 큰 감명을 주었다.¹⁰⁰⁾ 러스킨은 고딕운동의 취지를 살려 ‘성조지 길드(St. George Guild)’를 만들었지만 그 자신이 미술가는 아니었다. 그에 비해 윌리엄 모리스는 러스킨의 이념과 철학을 몸소 실천하고 보여주면서 큰 영향력을 발휘하였다. 모리스의 삶은 수공예 부활 운동과 공예인들의 실천에서 하나의 범례로 작용하였다. 모리스를 따르는 미술공예 실천가들이 길드의 벽을 넘어 대중에게 다가가고자 윌리엄 모리스를 끌어들여 창설한 조직이 미술공예전시협회였음은 앞에서 살펴보았다. 그 후 미술공예전시협회의 진취적 그룹은 1915년에 전시협회를 이탈하여 영국 산업을 위한 실질적 기여라는 기치를 들고 디자인산업협회를 창설하게 된다.

미술공예운동의 집대성이면서 디자인산업협회의 본격적 활약 이전까지

98) *Arts and Crafts movement* (Rochester: Grange Books, 2002), p. 14.

99) *Ibid.*, p.13.

100) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, p.2 5.

존재했던 디자인 개혁 담론들이 어떻게 전개되었는지는 미술공예전시협회 주요 회원들의 글모음인 『미술공예 에세이(Arts and Crafts Essay)』와 『미술과 삶, 건축 및 도시의 장식(Art and Life, and The Building and Decoration of Cities)』, 그리고 회원들의 강의록인 『수공예와 재건(Handicrafts and Reconstruction)』에 잘 드러난다. 이 책들은 각각 1893년, 1896년, 1919년에 출판되었기에 시기적으로 전시협회의 성장기와 쇠퇴기 사이에 나타났던 미묘한 차이점과 이념적 변화 또한 잘 보여준다.¹⁰¹⁾ 이 논변들을 통해서 본 논고가 몇 가지 담론으로 대별해 살펴본 미술공예운동의 사상이 어떻게 바뀌고 있는지 추적할 수 있다.

윌리엄 리처드 레서비(William Richard Lethaby)를 비롯한 디자인산업협회의 주요 이론가들은 러스킨과 모리스의 사상적 후예였다. 미술공예운동의 이념이 레서비 등에 의해 디자인산업협회의 실천으로 이어진 것이다. 레서비는 미술공예운동에서 러스킨과 모리스의 반산업주의적 요소를 삭제하여 산업계와 미술계의 협업을 되살리고자 했다. 1957년 문명비평가 머퍼드(Lewis Mumford)는 그의 업적을 한 마디로 요약해 ‘미술공예운동이 기계혐오와 중세주의를 넘어서도록 만든 것’이라고 논하였다.¹⁰²⁾ 미술공예 진영에서 산업과 대량생산 체제를 수용하자고 주장한 인물은 생각보다 많겠지만, 디자인산업협회의 사업에서 드러날 영향력, 평생에 걸친 헌신과 천착, 후세의 평가 등을 종합할 때 레서비를 능가하는 회원을 찾기는 힘들다.¹⁰³⁾

19세기의 비판 담론들로부터 디자인산업협회의 창설 이념으로 이어질

101) The Arts and Crafts Exhibition Society, *Arts and Crafts Essay*, (London: Rivington, Percival & Co., 1893), p. xiii.

102) W. R. Lethaby, *Form in Civilisation* (London: Oxford Univ. Press, 1957), First Published 1922, p. xii.

103) Julian Holder, “Architecture, Mysticism, and Myth and its influence,” in *W. R. Lethaby 1857-1931: Architecture, Design and Education*, eds. Sylvia Backemeyer and Theresa Gronberg (London: Lund Humphries, 1984), p. 63.

미적 개혁의 이념들과 수사들의 변천을 훑어보면, 협회 자체가 러스킨과 모리스의 직계이며 협회의 목표와 회원들의 실천 역시 19세기 담론들을 현대화한 것임이 더 명확해진다. 본고는 19세기 이후 미적 개혁의 기초가 되는 이념들을 개관하기 위해, 일상적 삶에서의 미, 협업을 통한 노동, 공동체와 국가의 역할, 제품의 유용성을 따르는 외양, 그리고 미술을 통한 삶의 구원이라는 다섯 가지 기준으로 담론을 대별하여 그 흐름을 추적하고자 한다. 디자인산업협회의 이념, 목표, 실천 사항이 될 수사들은 19세기로부터 이어진 사상의 흐름 안에 이미 내포된 것들이었다.¹⁰⁴⁾

자본주의와 공리주의적 계산이 인간의 삶과 환경을 송두리째 바꾸어놓은 과정을 목도한 19세기 지성들은 산업화, 기계화, 노동의 분업 속에서 비인간적인 타락을 발견하였다. 산업자본주의가 이윤추구라는 문제를 넘어 인간의 창조성과 문명 안에서의 삶 자체를 위협할지 모른다는 지성계의 사고는 디자인 개혁을 지배할 미학적, 윤리적 이념으로 발전하였다. 칼라일의 비판으로부터 모리스의 실천까지 계승되고 미술공예운동의 저류에서 지속될 터인 사상의 흐름이 있었다. 그 사상은 칼라일의 반산업주의, 퓨진의 중세주의, 러스킨의 도덕주의에 이어 모리스의 공예 부활 실천으로 이어졌다. 이들의 사상은 시대에 맞게 변주되면서 미술공예전시협회는 물론 디자인산업협회의 실천으로까지 계승되어 지속적인 영향을 주었다.

첫째 담론은 일상적 삶에서의 미(美)에 관한 것이다. 미적인 것은 일상에서 분리된 특별한 무엇이 아니듯, 예술가의 미적 창조와 대중의 삶을 위한 노동은 별개의 것이 아니었다. 노동자가 일을 하는 것은 예술가가 창조를 하는 것과 동일하며 노동과 창조는 삶에 필수적이었다. 일상에서

104) 이 다섯 가지는 필자에 의한 분류이다. 미술공예운동과 디자인개혁의 수사들은 19세기 산업주의에 대한 지성들의 주장에서 비롯된 것인데, 복잡하고 잡다한 표현들이 얹혀있으므로 깔끔히 정리하기가 쉽지 않다. 본 논고는 산만하고 복잡한 흐름들을 다섯 범주로 분류하여 수십 년 간의 흐름을 한 눈에 보기 쉽도록 하였다.

의 아름다움이란 예술을 ‘감상’하는 데에 있지 않았다. 아름다움은 삶의 일상 용품과 실내 장식은 물론 잘 정돈된 마을과 도시의 미관까지 포괄한 개념이었다. 이런 생각은 건축가 에르네스토 로저스가 주장한대로 디자인이 ‘숟가락에서 도시 계획까지’ 포괄한다는 현대적 디자인 관념과 상통했다.¹⁰⁵⁾ 인간은 건전하고 질서 잡힌 환경에 살아야 한다. 퓨진에 의하면, 사회 안에서의 삶이 개개인을 주조하고 인간은 환경의 결과물이기 때문이다.¹⁰⁶⁾ 삶의 안위는 일상의 미적 적절성 여부에 따라 결정되었다.

러스킨의 경우, 삶의 방식의 표현이 곧 건축과 디자인이라는 사고를 정착시켰다.¹⁰⁷⁾ 아름다움이 예술에만 있지 않고 일상 삶에 늘 맞닿아 있다는 주장이었다. 자연으로 돌아가라는 러스킨의 역설 그 이면에는, 자연은 모방의 대상이지만 작금의 산업 세계는 자연과 아무런 관련이 없어서 나쁘다는 함의가 있었다. 러스킨에게 아름다움이란 구성원들이 노동하고 그 노동의 결실을 기쁘게 나눔으로써 얻을 수 있는 것이었다.¹⁰⁸⁾ 그러한 일상적 아름다움이 분업화된 산업주의 속에서 사라지고 있었다.

모리스는 산업주의가 미를 파괴했다는 믿음을 계승했지만 노동이 영적인 것을 표현해야 한다는 러스킨의 종교적 신조를 갖지 않았다. 모리스의 목표는 고딕 미술에서 드러나는 수공예 기량을 근대적 등가물로 구현하는 일과 종교적이고 보수적이었던 러스킨의 이상을 민주화되고 세속화된 수정본으로 실현하는 일이었다.¹⁰⁹⁾ 모리스는 미적인 과제와 환경의 문제에 관한 대중의 관심을 시급하게 제고해야 한다고 주창하는 동시에, 삶이 쾌적하도록 영국을 보전해야한다고 주창하는 인물이기도 하였다.

105) “Dal cucchiaino alla città(from the Spoon to the City)”, 건축가 에르네스토 로저스 (Ernesto Rogers)의 유명한 발언이다.

106) *Arts and Crafts movement*, (Rochester: Grange Books, 2002), pp.71-72.

107) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, p. 94

108) *Ibid.*, pp. 23-27.

109) Peter Fuller, “William Lethaby: Keeping art ship-shape”, in *W. R. Lethaby 1857-1931: Architecture, Design and Education*, ed. Sylvia Backemeyer and Theresa Gronberg (London: Lund Humphries, 1984), p. 35.

모리스가 특별히 사랑한 것은 명승고적지가 아니라 자연 그대로인 영국의 땅, 그리고 그 땅이 품은 옛 건물들이었다.¹¹⁰⁾

모리스의 사상은 미술공예전시협회의 사업과 홍보에 직접 연결되었다. 모리스의 서문이 회원들의 논변집인 『미술공예 에세이(Arts and Crafts Essay)』에 수록되었으며 이후 대륙 모더니즘의 맹렬한 비판자가 될 저명한 건축가 블롬필드(Sir R. Blomfield)의 글이 또 다른 논변집인 『미술과 삶: 도시의 건설과 장식(Art and Life: The Building and Decoration of Cities)』에 수록되었다.¹¹¹⁾ 두 책에 실린 글들은 1890년대에 나왔는데, 일상에서의 미의 실현뿐만 아니라 도시 개발에 미와 유용성의 개념 적용, 도심 정화 및 질서 회복, 공원 등 공적 공간의 개선을 위한 행정의 필요성과 쾌적성에 관한 원칙 수립 등과 관련된 논변이었다.¹¹²⁾ 1차 세계대전 이후 미술공예전시협회의 강의를 모아 1919년에 펴낸 『수공예와 재건(Handcrafts and Reconstruction)』 역시 생필품의 디자인 문제 외에도 도시 및 시골의 건설 및 공공 건축의 지역적 사례들 홍보 문제 등을 다루었다. 20여 년 동안 특별히 바뀐 점은 없음에도 건설과 도시계획을 확실하게 실천 목표에 포함시킨 일은 기존 미술공예운동의 관심 범위가 확장되었음을 예증한다.

디자인산업협회가 일상 삶에서의 아름다움의 보존과 회복을 위해 도시의 청결과 질서가 필요함을 역설한 사실도 모리스의 주장은 물론 미술공예전시협회 측의 주장을 계승하고 인용한 사례였다. 그에 덧붙여 W. R. 레서비는 도시와 농촌의 청결과 쾌적함뿐만 아니라 도시 노동자의 일상

110) W. R. Lethaby, "Morris as Work-Master", in *An Address Delivered by W. R. Lethaby to the Students of The Birmingham Municipal School of Art on the 26th of Feb.* (London: John Hogg, 1901), p. 15.

111) The Arts and Crafts Exhibition Society, *Arts and Crafts Essay* (London: Rivington, Percival, & Co., 1893), p. xiii.

112) Arts and Crafts Exhibition Society, *Art and Life, and the Building and Decoration of Cities: A Series of Lectures* (London: Rivington, Percival, & Co., 1897), p. 5, pp. 100-103, 203-209를 각각 참조.

과 노동 현장의 청결도 중시하였다. 이러한 생각도 환경이 쾌적해야 노동이 기쁨일 수 있고 기쁨으로부터 아름다움이 탄생할 수 있다는 러스킨의 사상의 연장이었다.

미술공예운동과 디자인산업협회의 정반대에 예술이 진공 속에서 자율적으로 존재하며 사회와는 직접 관련이 없다는 유티주의 사조가 있었다. 유티주의에 따르면 예술은 천재에 의한 특별한 정신작용의 산물이었는데, 이런 사고방식은 자유방임적 정치경제학과 공리주의와 더불어 디자인 개혁 진영의 비판 대상이었다.¹¹³⁾ 유티주의와 미 관념은 앞서 설명했던 미술노동자길드를 넘어 디자인산업협회의 레서비에 이르러 더 현실적인 지향점을 얻게 되었다. 아름다움이란 필요한 것을 정확히, 우아하게, 좋은 느낌으로 행함으로써 얻어지는 것이었다.¹¹⁴⁾ 이 정의에서도 미술을 특별한 감상의 대상이 아닌 생활과 삶의 쾌적한 환경과 연결시키는 의도가 드러난다. 또한 미술은 ‘할 필요가 있는 것을 잘 하는 것(Well doing of what needs doing)’이라고 정의했는데,¹¹⁵⁾ 이는 미술이 있으나 없으나 별 차이 없는 것이 아니라 인간의 삶에 의식주만큼이나 없어서는 안 될 것이라는 의미를 함축하였다. 중요한 점은, 미술은 할 필요가 있는 것을 ‘그냥’ 하는 것이 아니라 반드시 ‘잘’해야 하는 것이었다.

그리하여 예술은 유한계급의 여흥이 아닌 만인의 현실이 되었다. 모리스에게 그러했듯이, 레서비에게 미술은 고상한 정신 작용이 아닌 수작업 노동의 일종이었다. 모리스의 말대로 ‘노동의 보상이 곧 삶’이었다.¹¹⁶⁾ 모

113) *Arts and Crafts movement* (Rochester: Grange Books, 2002), p. 129.

114) W. R. Lethaby, “The Study and Practice of Artistic Crafts”, in *An Address Delivered by W. R. Lethaby to the Students of The Birmingham Municipal School of Art on the 15th of Feb.* (London: John Hogg, 1901), p. 20

115) W. R. Lethaby, “Art and Workmanship”, in *Art and Labour*, (London: Design and Industries Association, 1917), p. 3.

116) W. R. Lethaby, “Morris as Work-Master”, in *An Address Delivered by W. R. Lethaby to the Students of The Birmingham Municipal School of Art on the 26th of Feb.* (London, 1901). p. 13.

리스와 달리 레서비는 산업화를 수용한 미술공예 운동의 제2세대였지만, 육체노동과 정신노동의 분리를 거부하며 수작업 노동을 중시한 점에서 그는 완전히 20세기 판 리스킨과 모리스였다.¹¹⁷⁾ 노동을 중심에 둔 그 사상은 디자인산업협회의 원칙에 스며들었다.

둘째 담론은 노동과 협업에 관한 것이다. 칼라일은 기계화와 노동의 분업을 산업자본주의가 초래한 공리주의적 이해타산의 결과물로 보았다.¹¹⁸⁾ 전통 수공업에서는 디자이너가 곧 제작자이며 소비자가 인수하는 단계까지의 노동을 제작자가 통제하지만 분업 하에서는 디자이너, 공예가, 노동자, 제조업자, 상인과 소비자가 별개로 분리된다. 따라서 분업 하에서 상호간 소통이 불가능하며 소통의 부재가 노동의 파편화와 품질의 조악화로 이어진다고 생각되었다.¹¹⁹⁾

퓨진은 기계를 혐오하지 않았지만, 산업화를 향한 칼라일의 의심은 리스킨에 이르러 더욱 강해졌다. 기계에 의한 분업, 분업에 따른 노동의 질적 하락, 노동자의 임금 노예화의 대안으로 리스킨은 건강하고 고귀하며 창조적인 노동을 주창하였다. 그가 보기에 산업사회의 노동은 중세 길드 공동체의 자발적인 협업과 대조되었다.¹²⁰⁾ 리스킨은 중세의 협업이 덜 고되거나 그저 기쁜 일이라고 생각할 만큼 낭만적인 감상주의자가 아니었다. 구약의 창세기에 나오듯이 인간의 타락으로 인류는 불가피하게 노동과 맞닥뜨리게 되었다. 그러나 리스킨은 공장 제품과는 다른 수공업품의 어눌함과 불완전함에서 오히려 기계적이지 않은 인간적 가치를 찾았는데, 이제 그런 인간적 가치가 말살됐다는 것이다.¹²¹⁾

117) W. R. Lethaby, "The foundation in Labour", in *Art and Labour*, (London: Design and Industries Association, 1917), p. 14.

118) *Arts and Crafts movement*, (Rochester: Grange Books, 2002), p. 13.

119) *Ibid.*, p. 70.

120) *Ibid.*, p. 14.

121) Peter Fuller, "William Lethaby: Keeping art ship-shape", in *W. R. Lethaby 1857-1931: Architecture, Design and Education*, ed. Sylvia Backemeyer & Theresa Gronberg (London: Lund Humphries, 1984), pp. 34-35.

창조로서의 노동을 강조한 러스킨의 관점은 모리스에게 계승되었다. 모리스는 산업화로 파편화된 노동과 르네상스 이후 분리된 장식 미술(decorative art) 혹은 응용 미술(applied art)과 소위 순수 미술(fine art)의 통합에 숄선수범하여 미술의 단일성(unity)의 실천하였다. 미술대통합의 이념 역시 여러 미술공예 실천가들과 미술공예전시협회 등으로 계승될 터였다. 러스킨의 언설이 미술 학도들을 감화시킨 예언자적 목소리였다면, 모리스는 문필가-논객이기 이전에 현장을 뛰어다니는 미술가-공예가였다. 그는 사업가이면서도 스스로 노동자 같은 일꾼이었다는 점, 디자이너와 제작자가 통합된 역할 모델을 제시하고 미술공예운동의 지침이 될 실천 방법을 시연했다는 점에서 영향력을 행사했다. 통합된 미술과 공예, 하나 된 디자이너와 제작자의 이상을 실천하고 작품을 완성해낸 과정 속에는 특기가 다른 동료들과의 협업이 있었다.¹²²⁾

미술공예전시협회의 저작들에서 나타난 노동과 협업의 문제에 대한 입장은 시기에 따라 상당히 달랐다. 1890년대의 글들에서 회원들은 별다른 관심을 보이지 않았으나 1910년대의 글들은 관련된 주장을 적잖게 보여 주었다. 회원들이 노동조합이 노동조건 뿐 아니라 품질 유지를 책임지는 길드의 역할을 해줄 것을 희망한 것, 노동자용 집단 주택의 문제를 행복한 노동 공동체의 이상에 포함시킨 것은 동시대의 노동 문제를 미술공예운동 이념과 접목하려는 시도였다. 그러나 1920년대 이후의 글에서는 노동 문제가 거의 다루어지지 않았다. 미술공예전시협회와 디자인산업협회에서도 마찬가지였다. 미술공예 진영이 노동운동과의 관계정립을 고심하다가 관심에서 영구히 제외시킨 것이다.

미술공예운동 진영의 다수와 유사하게 디자인산업협회의 입장을 대표하던 레서비는 미술과 산업의 협업의 예를 중세에서 찾았고 협업 전통이 변질된 시점을 르네상스기로 보았다. 고딕 시대에 미술은 생산의 현장과

122) *Ibid.*, p. 30.

밀접하게 통합되어 있었기에 분업이나 고립은 상상할 수 없었다. 미술은 어디에나 있었고 미술에게만 부여된 특별한 공간은 없었으며 생산적 노동이 곧 미술이었다. 특별한 존재로서의 미술가란 있을 수 없었고 위대한 건축가도 스스로를 석공이나 목수와 동일시하였다.¹²³⁾ 그러나 레서비가 속한 시대는 중세적 길드 협업이 가능할 것처럼 보였던 리스킨과 모리스의 19세기와는 다른 시대이며, 전면적 산업화와 기계에 의한 생산이 돌이킬 수 없게 된 시대였다. 20세기에 이르러 레서비는 디자인 개혁을 위해 과학과 공학을 이해하고 활용할 필요성과 과학계와 협업 할 필요성을 새로 제기하였다. 그는 건축가가 강철과 콘크리트에 관한 지식을 가져야 하며 이제 건축가는 엔지니어처럼 훈육될 터라고 주장하였다. 그러면서도 레서비는 예술의 형식(form)이 혁명적 단절이 아닌 진화적 연장으로 결정된다고 믿었고 건축이 사회적 가치를 반영한다는 19세기적 이상을 계승하였다. 바로 그렇기 때문에 그는 과학기술에 따라 바뀐 세상에 맞추어 새로운 방법이 절실하게 필요하다는 점을 알고 있었다.¹²⁴⁾ 이는 동시대 영국 건축계의 주류와 미묘하게 달랐던 레서비의 실험적 모습이였다.¹²⁵⁾ 그가 택한 방식을 구현하려면 미술가는 엔지니어들과 협업해야 했고 실제로 교육계 및 산업계와 협업했으므로, 이들의 상호 협력을 위한 조정자가 필요하였다. 조정자의 역할이 바로 디자인산업협회의 임무였다.

셋째 담론은 공동체와 국가에 관한 것이다. 가부장적 후견으로의 복귀,

123) W. R. Lethaby, "The Study and Practice of Artistic Crafts", in *An Address Delivered by W. R. Lethaby to the Students of The Birmingham Municipal School of Art on the 15th of Feb.* (London: John Hogg, 1901), p. 2.

124) Gillian Naylor, "Lethaby and the Myth of Modernism", in *W. R. Lethaby 1857-1931: Architecture, Design and Education*, eds. Sylvia Backemeyer and Theresa Gronberg (London: Lund Humphries, 1984), pp. 42-45.

125) Godfrey Rubens, "The Practice and Theory of Architecture", in *W. R. Lethaby 1857-1931: Architecture, Design and Education*, eds. Sylvia Backemeyer and Theresa Gronberg (London: Lund Humphries, 1984), pp. 54-55.

고딕 이상을 장려한 낭만적 중세주의, 미술과 건축을 통한 사회적 구원, 분업화된 공장체제가 아닌 공예인들의 합동노동 등 미술공예 실천가들에게 영감을 준 19세기 선구자들의 공동체 담론들이 많았다. 그에 비해 공권력의 역할이나 국가가 기여할 바를 주장한 사례는 많지 않다. 말년에 미술보다 정치에 더 열중했던 모리스조차 국가 사회주의(state socialism)를 반대하였다.

의외로 1850년대 이후 러스킨이 국가의 개입을 촉구한 주장을 폈다. 정부가 공장을 만들어 미술가들을 고용하여 품질을 보장하고 길드를 실업 방지와 미적 기량의 유지를 위한 수단으로 운용한다는 구상이었다. 길드는 공방(workshop)을 통한 직업 훈련 체제로 발전되고 그 공방들이 제품의 품질과 고용을 유지할 것이므로 실업자는 공방과 국가의 공공사업으로 활용될 터였다. 러스킨이 상정한 국가는 더 나아가 최저임금과 최저소득, 정당한 임대료까지 보장할 것이었다. 이는 1860년대 정치경제학을 향한 러스킨의 불신이 낳은 주장이지만 복지 국가를 연상시키는 급진적 국가주의는 반발만 야기한 채 끝이 났다.¹²⁶⁾ 문필가였던 러스킨은 모리스와 달리 수공예 기술 개발에는 관심이 적었지만, 예술이 사회적 산물이므로 사회 변혁 없는 미적 가치의 회복은 불가능하다는 관점은 모리스에 의해 계승되었다.

미술공예전시협회 회원들은 공동체와 국가의 기능과 역할에 대해 어떻게 생각했을까? 모리스는 국가의 개입을 통해 자신의 이상이 실현될 것을 기대하지는 않았지만, 미술공예전시협회의 논변들에는 1896년에서부터 국가의 개입을 요구하는 목소리가 등장하였다. 고도로 상업화된 현실 속에서 미술이 해야 할 몫이 있으므로 국가는 대중을 각성시키고 적절한 국가 기구를 통해 그 역할을 수행해야 했다. 회원들이 미술가들에 의해 기획될 새로운 미래의 삶에 국가가 개입하기를 희망한 것이다.¹²⁷⁾ 미술

126) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts movement*, pp. 30-32.

127) W. R. Lethaby, "Of Beautiful Cities", in *Art and Life, and the Building and*

공예전시협회의 논객이었던 건축가 블룸필드는 당국의 무지 탓에 비전문가들이 건설업을 떠맡고 그 결과 도시가 카오스 상태로 전락했다면서 국가가 전문 미술인들을 활용할 것을 촉구하였다. 1919년에 들어서면서 전시협회의 요구는 한층 더 강고해졌다. 이들은 영국은 모든 것을 가진 나라이면서도 그것을 체계적으로 발전시키는 일에 미숙한 나라이니 정부가 지원에 나서야 한다고 주장하였다.¹²⁸⁾ 국가의 직접 개입에 대한 요구는 19세기 디자인 개혁 담론에서는 거의 없었지만, 미술공예전시협회가 말문을 연 이후 디자인산업협회가 더 자주 집요하게 되풀이할 터였다.

디자인산업협회의 실천 철학 주조자인 레서비는 도시 미관과 환경 정화를 논하며 지자체(municipality)를 개입시켰다. 그는 지자체들이 불필요한 장식보다 쾌적한 도로와 철도에 예산을 더 쓴다면 삶의 환경이 개선될 것이라고 권고했으며 더 좋은 도시 건설을 위한 노력이 곧 적절한 미적 표현의 방식이라 주장하였다.¹²⁹⁾ 중앙 정부가 전국에 산재된 우체국을 품위 있는 건물로 신축해야 하며, 우체국 등 공공건축이 건설 행정에서 쾌적한 질서의 표준이 되어야 한다고 레서비는 역설하였다. 그러나 그가 개선의 주체가 정부인지 지자체인지를 적시한 경우는 많지 않다. 레서비의 문제 해결 방식은 주로 시민 단체, 연구 모임, 희망 연대의 활동, 그리고 전시회를 통한 시민 각성과 여론의 압력 유도였다. 1918년의 기고에서도 그는 도시 계획의 실패를 반복하지 않도록 각 지자체가 미술가를 고용해 문명화의 경쟁력을 회복할 것을 촉구하였다.¹³⁰⁾ 레서비가

Decoration of Cities: A Series of Lectures, (London: Rivington, Percival & Co., 1897), pp. 36-43.

128) H. Wilson, "Crafts in Education and Reconstruction", in *Arts and Crafts Exhibition Society, Handcrafts and Reconstruction*, (London: John Hogg, 1919), pp.18-19, 그리고 같은 책에 수록된 Christopher Turnor, "Agriculture and Crafts" pp. 72-73 참고.

129) W. R. Lethaby, "The Modern Position", in *Architectur: An Introductioin to the History and Theory of The Art of Building* (London: Williams and Norgate, 1912), p. 249.

시민적 관심과 자발적 시민 활동을 촉구한 흔적은 수없이 많지만 국가나 의회를 향해 직접 행동을 한 경우는 드물었다. 국가의 역할에 관한 내부적 합의가 부재한 탓일 수도 있지만, 국가를 개입시킨다는 미술공예운동가들의 의지가 적어도 디자인산업협회의 등장 이전에는 충분히 강하지 않았기 때문이다.

레서비는 오히려 자유방임적 주류 정치경제학을 향해 환멸을 느끼며 국가의 입법과 공공 기관의 개입을 요구하게 된다. 그는 16세기 지리학자 리처드 해클루트의 글에서, ‘인간은 사적 이익 뿐 아니라 나라의 공동 이익도 추구하도록 태어났다’는 문장을 인용하면서 19세기 정치경제학이 다양한 사안을 외면하고 늘 상업적 팽창만을 변론했음을 비판하였다.¹³¹⁾ 19세기의 정치경제학은 산업화, 기업의 지배, 도시의 파손에 대한 변명과 같은 논리를 주조하였다.¹³²⁾ 디자인산업협회의 국가 개입 요구는 러스킨과 모리스의 이념이 아니라 공리주의와 자유방임주의가 유효하지 않다는 판단에서 비롯되었다.

넷째 담론은 제품의 실용성(utility)과 그에 따른 외관에 관한 것이다. 1836년에 퓨진은 건물의 외양은 편의성, 구조, 적합성에 따라 결정되어야 한다는 원칙을 제시했는데, 여기서 엿보이는 구조와 장식의 통합이라는 구상은 모리스, 미술공예운동 진영, 그리고 건축가들에게 계승되었다. 퓨진의 설명은 동시대의 건축과 장식이 중세적 관행에 맞지 않다는 식의 복고주의적 해석이지만 그의 역설은 당초 의도와 상관없이 기능주의적 디자인 통합이라는 디자인 개혁의 원칙으로 발전하였다.¹³³⁾ 러스킨은 사뭇 이중적이었다. 그는 건축이 목적에 대응해야 한다고 말하면서도 건축

130) W. R. Lethaby, *Form in Civilisation* (London: Oxford University Press, 1957), First Published 1922, pp. 20-24.

131) *Ibid.*, p. 39 그리고 pp. 152-155. 참고할 것.

132) *Ibid.*, p. 185

133) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts movement: a study of its sources, ideals and influence on design theory*, p. 14. 그리고 *Arts and Crafts movement* (Rochester: Grange Books, 2002), p. 73.

은 쓰임새나 기능과 상관이 없고 장식은 유용성과 무관하다고 주장했다. 가장 아름다운 것은 비실용적인 것에서 비롯된다는 말이 차라리 그의 내심에 가깝다.¹³⁴⁾

모리스는 미술공예운동 이전 빅토리아 시기의 장식 관행이던 소위 역사주의, 구시대 양식을 모방하고 복제하는 관행을 배제시킬 대안을 자연물에서 관찰되는 형태에서 찾았다. 그러나 1880년대에 “유용하지 않거나 아름답지 않는 것을 당신의 집안에 들이지 마라”라는 유명한 어록을 통해서 미적 요소 외에 실용성도 고려 대상인 점을 분명히 했다.¹³⁵⁾

모리스와 함께했던 미술공예전시협회 회원들은 실용적 목적과 제품의 디자인이란 사안에 대해서 많은 발언을 남겼다. 1893년에 블룸필드는 영국 디자인의 특징을 단순성과 자기 절제의 전통이라고 찬양하고 19세기 산업사회에 이르러 전통이 끊겼다고 보았으며, 건축가 존 세딩(John D. Sedding)은 골동품과 모방이 유행함으로써 참된 디자인이 소멸되었다고 진단했다.¹³⁶⁾ 미술공예전시협회가 보기에 기존의 디자인 개혁은 사용목적의 지향이란 목표 달성에 실패한 셈이었다. 1896년의 강의에서 그 점은 더 명확하게 지적되었다. 콕든-샌더슨은 미술이란 각각의 것들을 잘 하고 잘 배치시키는 것이라고 단언하였다.¹³⁷⁾ 같은 책에서 레서비도 완전히 똑같은 주장을 내놓았다. 동시대 런던의 추함을 극복할 방법은 “필요한 것들을 잘 정리”하는 일이라고 강조한 것이다.¹³⁸⁾ 미술공예전시협

134) Peter Fuller, “William Lethaby: Keeping art ship-shape”, in *W. R. Lethaby 1857-1931: Architecture, Design and Education*, eds. Sylvia Backemeyer and Theresa Gronberg (London: Lund Humphries, 1984), p. 34.

135) <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm>. 이 사이트에 게시된 전문 “hopes and fears for art”에서 재인용(accessed Nov 11, 2017).

136) *Arts and Crafts Essays*, pp.296-99 및 pp.406-408. 세딩은 에세이의 출판 2년 전에 사망하였다.

137) T. J. Cobden-Sanderson, “Of Art and Life”, in *Art and Life*, p. 5 , 그리고 pp. 32-33.

138) W. R. Lethaby, “Of Beautiful Cities”, in *Art and Life*, pp. 98-103.

회의 1919년 문집은 이미 그 1915년 디자인산업협회가 창설되었던 시대적 분위기를 반영하는 듯이 디자인의 합목적성을 향한 더 명확한 지향을 보여준다. 디자인산업협회의 창설 주역이자 동시에 미술공예운동의 지도자였던 레서비는 수공예의 앞길을 논하면서 논의의 초점이 소위 예술이 아닌 생필품이어야 한다는 점을 다시 역설하였다.¹³⁹⁾ 같은 책에서 한 건축가는 좋은 건물이란 목적과 필요성이 충족된 것이며 좋은 계획의 결과물이라고 말했다.¹⁴⁰⁾ 디자이너 벤슨은 미술공예전시협회의 목적을 논하면서 미술의 양식(style)이란 눈먼 전통의 술수가 아니라 가식을 추방하고 전수된 방법을 합목적적으로 만드는 일이라고 주장하였다.¹⁴¹⁾ 이런 논평들은 디자인산업협회의 이상과 명백히 중복되는 것이었고, 디자인산업협회의 실천 철학이 미술공예운동 진영 내부의 혁신적 인사들의 주장으로부터 만들어졌다는 증거였다.

레서비는 간혹 기계를 통한 제작품은 예술이 아니라고 발언했다가 슬며시 기계 시대로의 적응이 미술가들에게 불가피하다는 사실을 인정하는 변화된 견해를 노출시키기도 했다.¹⁴²⁾ 그는 건축에서의 공학적 요소에 주목하였고 엔지니어와 건축가는 중세까지 동일시됐다고 믿었다.¹⁴³⁾ 특히 레서비는 건축이 과학기술의 발전을 수용해야 한다고 촉구하면서 과학에서의 구조적 효율성을 따를 때 아름다움은 자연히 따라온다는 혁신적 주장을 내놓았다. 이 말은 곧 디자이너는 엔지니어처럼 훈육되어야 하고 동시대의 미술이 과학 시대에 걸맞은 효율적 형식을 도출해야 한다

139) W. R. Lethaby, "Introductory", in *Handcraft and Reconstruction*, p. 5.

140) R. W. S. Weir, "Cottage-Building" in *Handcraft and Reconstruction*, p. 60.

141) W. A. S. Benson, "The Aims of The Arts and Crafts Exhibition Society" in *Handcraft and Reconstruction*, p. 129.

142) Peter Fuller, "William Lethaby: Keeping art ship-shape", in *W. R. Lethaby 1857-1931: Architecture, Design and Education*, ed. Sylvia Backemeyer & Theresa Gronberg (London: Lund Humphries, 1984), pp.37. 그리고 W. R. Lethaby, *Form in Civilisation*, (London: Oxford University Press, 1957), First Published 1922, p. 168를 참고.

143) *Ibid.*, pp. 58-59.

는 주장이었다.

퓨진이 건축과 실내 장식의 통일성을 주장했고, 모리스가 모든 미술과 공예의 통합 그리고 디자이너와 제작자의 통합을 역설한 데에 이어, 레서비는 미술과 과학 기술의 통섭이라는 혁신적 사고에 이르렀다. 단순함의 미, 허례허식 및 불필요한 장식의 배제, 재료에 적합한 디자인 등 반세기 동안의 미술공예운동 내내 강조된 수사들은 제품의 외양이 합목적성과 실용성에 따라 도출된다는 실용적인 모더니즘 디자인의 이상으로 이어질 수 있는 실천 사항들이었다. 19세기 미술공예의 개혁적 이상은 디자인산업협회의 사업으로 그렇게 계승되었다.

다섯째 담론은 국민성을 주조하고 영향을 미치는 미술에 대한 것이다. 미술과 건축이 시대의 산물이며 국민성의 주조자인 동시에 국민의 삶을 구원할 숭고한 기능을 지녔다는 주장은 퓨진, 러스킨과 이후 미술공예운동을 거쳐 레서비에게까지 지속되는 수사였다. 중세주의자 퓨진은 고딕 건축과 장식에서 종교적 영적 세련을 발견했지만 르네상스 미술을 고대 이교 유산의 부활로 보았으며 그것이 영국인에게 맞지 않는다고 판단했다. 노동과 환경이 인간을 감화시키고 국민적 특성이 그 나라 건축과 미술에 발현된다는 그의 사고는 예술이 사회 구원의 역할을 떠맡는다는 이념으로 발전했으며, 예술에서 사회구원의 힘을 찾는 러스킨과 모리스의 사상에 영향을 주었다.¹⁴⁴⁾

러스킨은 고딕 미술에 드러난 중세적 전통의 회복을 외쳤지만 결코 중세가 노동이 마냥 즐거웠던 시대라고 생각하지는 않았다. 산업주의 이전 수공예의 미적 우월성은 노동이 편해서가 아니라 길드 체제 하에서 자발적 협업이 가능하기 때문이었다.¹⁴⁵⁾ 러스킨뿐만 아니라 미술공예 진영의 그 누구도 중세 노동의 편안함을 변론한 적은 없다. 모리스는 최고 수준

144) *Arts and Crafts movement*, (Rochester: Grange Books, 2002), p. 14, 그리고 pp. 71-73.

145) *Ibid.*, p. 14

에 도달하지 못한 아마추어 공예가들을 불신했으며, 레서비는 건전하고 완벽한 인간의 숨씨가 발현되는 것을 미술로 인정했고 주어진 사명을 그렇게 완수하는 사람을 미술가라고 보았다. 미술 공예인은 불굴의 노력을 통해서만 삶에 기쁨이 되는 최적의 형식을 창조할 수 있었다. 레서비는 러스킨의 명언 “근면 없는 삶은 최악이며, 예술 없는 근면은 야만”을 인용했는데, 여기서 예술 없는 근면이 야만이라 함은 예술이 의식주만큼 문명인에게 필요하다는 뜻이었다.¹⁴⁶⁾

예술이 필수적 사안임은 그것이 노동과 삶의 산물이면서 동시에 국민성을 주조하고 대중의 일상 삶을 구원할 힘을 지녔기 때문이었다. 퓨진, 러스킨 그리고 레서비에 이르기까지 이 주장은 일관되었다. 본래 하나였던 미술과 공예가 근대화 과정에서 분리된 후 미술은 삶의 조건이 아닌 여흥과 사치가 되고 참된 공예는 사멸 단계로 접어들었으며 건축과 디자인이 걸치레와 장식에 집착한 결과가 19세기 이후 나타난 미적 혼란과 수준 하락이었다. 이를 극복하기 위한 비결은 위대한 역사적 건축물에서 공통적으로 발견되는 데 그것은 바로 ‘목적과 기능에 충실함’이었다.¹⁴⁷⁾ 미술가와 디자이너는 세상을 등진 비현실적 천재들이 아니라 상식적인 전문가이어야 하며, 그들의 책무는 쾌적한 공간의 보전, 그리고 일상 삶의 건전한 환경을 제공하는 것이었다.¹⁴⁸⁾ 이 점 역시 미술이 사회적 조건의 산물이며 사회를 구원할 힘이 있다는 퓨진과 러스킨의 후예다운 신조였다.

146) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts movement: a study of its sources, ideals and influence on design theory*, p. 14. 그리고 *Arts and Crafts movement* (Rochester: Grange Books, 2002), pp. 26-27.

147) W. R. Lethaby, “The Modern Position”, in *Architecture: An Introduction to the History and Theory of The Art of Building* (London: Williams and Norgate, 1912), pp. 237-243.

148) W. R. Lethaby, “The Study and Practice of Artistic Crafts”, in *An Address Delivered by W. R. Lethaby to the Students of The Birmingham Municipal School of Art on the 15th of Feb.* (London: John Hogg, 1901), pp. 20-21.

국민성의 발현 혹은 삶을 구원할 미술이라는 담론은 미술공예전시협회 회원들의 주장에서는 찾아보기 힘들다. 그 대신 영국적 전통의 연속성이 19세기에 끊긴 후 도시의 삶이 평균적으로 하락했다든지 아름다움은 사라져 허식만 남았다는 비판이 1890년대의 글에 약간씩 나타난다.¹⁴⁹⁾ 건축가 회원들의 눈에 영국 미술과 건축의 수준 하락은 영국 문명의 정신적 타락과 궤를 같이 하는 현상이었다. 레서비는 ‘미술은 삶의 의복’이라고 말했다.¹⁵⁰⁾ 그는 1919년 국가와 인간이 활력을 잃지 않으려면 수작업의 보전이 필수적이므로 수공예의 보존이 필요하다고 보았다.¹⁵¹⁾ 그렇게 주장한 시기는 이미 디자인산업협회가 창설된 이후였는데 그런 발언은 디자이너가 수공예 훈련으로 육성되어야 한다는 그의 지론과 상통한다. 수공예를 통한 디자인 교육은 현대 디자이너 교육과 다르지만, 초창기 디자인산업협회 회원들의 생각은 그것에 가까웠다. 이는 디자인산업협회가 혁신을 표방했지만 19세기적 전통을 완전히 버리지 않았음을 예증한다.

이와 같이 일상에서의 미, 노동과 협업, 공동체와 국가, 유용성과 외양, 국민성의 주조와 삶의 구원이라는 담론이 산업자본주의 논쟁과 미술공예운동의 이념의 저류에 지속된다는 사실을 확인할 수 있다. 이 흐름 속에서도 개인이나 공동체 혹은 사회냐 하는 쟁점이 중요한데, ‘개인’이란 개념은 본고가 상세히 정의하지 않은 중요한 어휘이다. 개인에 관한 미술공예 진영의 입장은 확고하였다. 미술공예운동 진영은 개인주의를 신봉했지만 그것은 이윤 극대화를 위한 경제적 개인주의가 아닌 자유로운 미적 창조를 위한 개인주의였다. 삶과 노동에 관해서 미술공예운동 진영은 협력과 공동 작업을 중시했으므로 개인주의보다 공동체에 무게를 둔 사

149) W. R. Lethaby, *Arts and Crafts Essays*, p. 296. 그리고 *Art and Life*, p. 98. 참고.

150) W. R. Lethaby, *Arts and Crafts Essays*, p. 102.

151) W. R. Lethaby, “Introductory”, in *Handcraft and Reconstruction*, pp. 1-4.

회적 휴머니즘을 선택하였다. 디자인산업협회는 해외의 미술공예운동의 동향을 주목하였고 협회의 사업을 전개할 때 독일공작연맹의 노선과 방식을 참고했지만, 19세기 미술공예운동에서 유래된 이념적 끈을 놓지는 않았다.

(2) 디자인산업협회의 사상

W. R. 레서비와 B. J. 플레처는 디자인산업협회의 창립 발기인들 중에서도 특히 중요한 존재였고, 논변으로 정리된 그들의 사상과 이념은 이후 협회의 운영철학이자 실천지침으로 자리잡았다. 다음 장에서 설명될 회원들의 주장들과 활동들은 사실상 레서비와 플레처의 생각을 그대로 실천에 옮긴 것이라 해도 과언이 아니다. 레서비와 플레처 등의 사상과 이념은 바로 러스킨과 모리스 이후 미술공예운동으로 지속되었던 담론들과 수사들에서 비롯되었다. 19세기 선각자들의 주장이 미술공예 운동을 거쳐 디자인산업협회에 이르는 동안 시대적 흐름에 맞게 변주되고 침식되었지만 그 안에서도 러스킨과 모리스의 목소리는 뚜렷하게 감지된다. 그러나 각계의 협력을 더 강력하게 주장했으며 자유방임적 정치경제학에 우려의 눈길을 보내며 국가의 개입을 촉구했다는 점에서 협회는 과거의 단체들과 달랐다.

협회는 민주적인 조직으로서 몇몇 지도자에 의해 운영이 좌우된 적은 없었다. 그럼에도 대다수가 인정한 정신적 지주인 논객, 행동의 지침에 명분과 논리를 제공한 이론가들이 있었다. 중요도 면에서 레서비를 먼저 꼽을 수 있고, 그 다음으로는 플레처를 들 수 있다. 협회의 모든 출판물들과 회원들의 기록들을 통해 수십 년의 활동과 행적을 재구성하면, 협회가 레서비와 플레처 등 주요 이론가들의 주장을 놀라울 정도로 고스란히 실천에 옮겼다는 사실이 드러난다.

레서비는 미술노동자길드와 미술공예전시협회에 모두 참여했으며 세인트럴 미술학교 교장과 로열미술학교(Royal College of Art: RCA)의 디자인 교사를 역임한 인물로 협회의 구루(guru)이자 철학자였다. 그의 논변은 각계의 큰 공감을 이끌어 냈고, 그의 가르침은 많은 이들을 협회에 동참하게 만들었다.¹⁵²⁾ 협회의 주역이자 창립 회원인 해밀턴의 표현을 빌리면, 그는 ‘대부’라는 표현에 걸맞는 원로였으며 디자인 복음을 전파한 살아있는 전설이었다. 그는 임원이 아니었고 집행위원회에도 참여한 적이 없지만 언제나 부동의 핵심인사였고, 그의 조언과 논변은 협회의 실천 강령 역할을 했다.¹⁵³⁾ 1925년 이후 디자인산업협회에 재직하며 저널 편집인과 부의장을 지낸 노엘 캐링턴은 레서비가 회원 모두의 영적 지도자이자 선지자였다고 평하였다. 회원들이 레서비의 주변에 운집한 것은 회원들의 눈에 그가 자신의 대변자로 보였기 때문이었다.¹⁵⁴⁾ 플레처는 레스터 미술학교의 교장을 역임한 인물로, 레서비와 더불어 협회 운영 철학의 주조자로 캐링턴이 손꼽은 이론가였다. 협회의 실천 사항을 압축적으로 정리한 플레처의 대표적 에세이 『「올바른 만들기(right making)」』는 회원들 사이에서 사업의 목표를 향한 불변의 지침으로 받아들여졌다.¹⁵⁵⁾

레서비와 플레처를 관통하는 이념과 수사를 추적하면 러스킨과 모리스의 목소리를 여전히 들을 수 있지만 시대의 변화에 따라 변주되고 미묘하게 가감되었음을 알 수 있다. 1913년에 처음 인쇄된 에세이 『미술과 기량(Art and Workmanship)』은 협회의 노선을 집약적으로 예견하였다.¹⁵⁶⁾ 레서비의 저서들이 디자인 개혁 사상을 협회에 주입시켰듯이 플

152)

http://www.dia.org.uk/page/aboutus/nothing_Need_be_Ugly/DIA_Nothing_Need_be_Ugly_Chapter_1_-_Official_Support_and_Initial_Successes, (accessed Dec 12. 2016.).

153) *DIA Yearbook 1951*, p. 33.

154) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, pp. 40-41.

155) *Ibid.*, p. 32.

156) <http://www.dia.org.uk> (accessed Jan 15 2018).

레처의 글도 그에 버금가는 역할을 하였다. 플레처는 집약적 에세이 『올바른 만들기』의 집필 취지가 “디자인산업협회의 신조와 협회가 디자인을 판정할 기준을 특별히 명확하게 제시하기 위함”이라고 밝혔다.

플레처는 서두에서 디자인의 원리란 시대에 따라 다를 수 있다고 하면서 동시대의 디자인은 우선 “사물이 합목적적일 것; 사물은 만들어진 재료에 적합할 것; 사물을 만든 도구들에 또한 적합할 것”이라는 전제에서도 출되어야 한다고 주장했다. 그는 “디자인이란 단순히 어떻게 하나의 작업이 행해질 것인가의 기획”이라는 레서비의 어록을 병치하고, “디자인산업협회의 모두가 이런 방식으로 디자인의 원칙을 이해하기 시작할 것”임을 믿었기에, “합목적성이란 기준을 만들었다”고 밝혔다.

그 원칙이 계속 추구되면 디자인은 개선될 것이며 목적, 재료, 도구의 적합성에 노동의 기쁨이 더해지면 우리는 “미술 혹은 인간이 자신이 사랑하는 것을 아름답게 만드는 것, 즉 예술이란 것”에 도달할 것이라고 기대되었다.¹⁵⁷⁾ 목적과 용도, 기능과 실용성에서 최적 디자인이 도출된다는 점은 일상 도구와 자연을 통해서도 증명되었다. 동식물 등 자연계 존재들의 외양에서 나타나는 아름다움은 누군가의 의도가 아닌 스스로 진화된 결과로 도출된 것이기 때문이며, 도끼, 쟁기 등 도구들이나 선박, 마차 등 수단들은 사용상의 필요 때문에 제작되었으면서도 그 자체로서 최적의 미적 외양을 가졌기 때문이다.

그러나 당시 삶의 환경에 드러나는 현실은 자연의 완벽함으로부터 멀리 떨어져있었다. 일상의 물건들, 건물들, 도시들의 불쾌한 외관이나 낮은 실용성은 모두 합목적성에 위배되는 것이었다. 더욱이 최적의 경제성에도 반하므로 영국적 공리주의에도 위배되었다. 그러므로 실용성 및 합목적성이란 디자인 원칙이 영국식 공리주의와 반드시 상충된다고 볼 수는 없었다.¹⁵⁸⁾ 또한 플레처는 즐거운 노동과 협업이라는 이념을 미술공

157) B. J. Fletcher, *Right Making*, pp. 5-6.

158) *Ibid.*, pp. 7-8.

예운동 실천가들처럼 길드 공동체에서 찾지 않았다. 대신 그는 경제인과 전문직업인 그룹, 즉 (1) 제조업자, 관리자, 산업 경영인, (2) 소매상, 유통업자 및 영업사원, (3) 일반 대중, (4) 미술학교 등 각계가 협업하여 우수한 디자인의 기량을 실현할 수 있다고 역설하였다.

예술과 국가의 역할을 연관시키는 문제는 영국에서 주류의 사상이 아니었고, 미술의 수준을 국가의 상업적 이익에 연결시키는 담론도 많지 않았다. 그러나 디자인산업협회에 이르러 미술인들은 세계 시장에서의 영국의 입지를 거론하기 시작했다. 플레처의 논평이 대표적이다.

산업미술의 오랜 역사를 가진 국민으로서 우리는 세계 최고 상품들의 공급에서 누리는 높은 위상을 유지해야 하며, 우리의 숙련된 기량과 경험을 통해서 그러한 무역을 지켜야 한다. 그러나 ... 오래 전 확립된 산업들의 이점에도 불구하고, 산업 미술에서의 가장 훌륭하고 가장 아름다운 작품의 생산자로서 우리가 갖는 입지는 의심스럽다.¹⁵⁹⁾

이후 디자인산업협회가 국가의 개입을 촉구한 일이나 경제를 향해 우려의 눈길을 보낸 일은 모두 협회 회원들 다수의 입장을 반영한 것이었다. 협회는 러스킨과 모리스 등으로부터 일상 삶에서의 미, 협업을 통한 노동의 즐거움, 공동체와 국가, 목적에 따른 디자인, 예술과 국민성 담론 등 주요 이념을 물려받았지만, 국제 무역과 제품 경쟁력이란 문제는 러스킨과 모리스의 사상에 존재하지 않았다. 이 문제는 20세기의 바뀐 경제 환경 속에서 회원들이 새로 깨닫거나 협회의 역할 모델이던 독일 등의 동향에서 새롭게 느낀 것일 가능성이 높다.

플레처의 생각은 1913년에 출판된 에세이 『미술과 노동(Art and Labour)』에 집약된 레서비의 사상과 크게 다르지 않다. 레서비는 미술

159) *Ibid.*, p. 21.

이 국민적 복리의 관건이라 강조하며 일상적 삶의 미를 나라와 국민을 위한 실천으로 내세웠고, 합목적성을 다시 강조하여 외양이 용도에서 도출된다는 디자인 사상을 거론하였다. 복고풍 유행과 과거 양식들의 복제 관습은 공장제 대량 생산을 위한 진전을 저해할 터였다. 레서비는 디자이너 교육에서 수공예 훈육을 중시했지만, 비싼 수공예 상품은 서민에게 공급될 수 없으므로 공예 시대로의 회귀가 불가능하다고 못 박았다. 레서비의 현실 감각은 독일에 대한 평가에서도 잘 드러난다. 독일인들은 영국인들보다 미술공예운동을 늦게 시작했지만 디자인의 경제적 의미를 더 잘 간파했다고 그는 보았다.¹⁶⁰⁾

디자인산업협회의 행동 지침이 된 레서비와 플레처의 주장들은 미술공예운동의 주요 수사들을 계승하면서 산업화가 전면적으로 확산된 20세기의 현실에 맞게 조정되었다. 본고가 앞에서 살펴보았던 다섯 가지 담론들 중에서, 일상에서의 미 관념은 그대로 계승되었으며 유용성과 실천성에 따른 제품의 외양이란 수사는 대폭 강화되었다. 노동과 협업의 수사는 약화되었지만 산업계 및 유통업체와의 공조라는 사안이 초미의 화두로 떠올랐다. 미술을 통한 사회 구원의 이념은 국민의 삶의 질이 미적 수준과 직결된다는 식의 실용적인 주장으로 변경되었다. 국민성의 발현이란 주제는 약화되면서 영국 디자인의 진로라는 문제로 바뀌었다. 공동체와 국가의 역할에 관한 명시는 없지만, 그 점은 디자인산업협회의 실천들 속에서 국가와 지자체의 역할, 그리고 국가 안에서의 미술인의 사명에 관한 주장 등으로 강조될 터였다.

이와 같이 디자인 개혁의 사상적 기초가 되는 담론들은 조금씩 현실에 맞게 바뀌면서 미술공예전시협회를 거쳐 디자인산업협회의 실천 철학으로 자리 잡았다. 디자인산업협회의 창설자들은 미술공예운동이 갖는 다면적이고 양가적 성격의 유산에서 반산업주의와 수공예 전통 고수 등 시

160) W. R. Lethaby, *Art and Labour*, pp. 3-7.

대에 뒤쳐진 요소들을 폐기하는 동시에 19세기 디자인 개혁 사상에서 유래된 진취적 측면인 합목적성, 재료와 도구에 대한 충실, 불필요한 장식에 의한 가식과 허세의 거부 등을 그대로 계승하여 현대적 산업디자인에 적용하고자 하였다. 전간기 디자인산업협회의 활약은 바로 그러한 의지와 노력의 결과이자 해외의 영향, 특히 독일공작연맹을 역할 모델로 받아들여 시작된 실천 사업들의 결과였다.

미술공예전시협회의 개혁적 성향의 회원들이 중심이 되어 디자인산업협회가 1915년에 창설되었을 때 미술공예전시협회는 기존의 노선을 따라 계속 수공예 전통을 수호하는 데 전념하고 있었다. 그럼에도 디자인산업협회의 등장 이후에 미술공예전시협회는 내부적으로 생존 방편에 관한 논쟁을 벌였고 부침과 위기를 겪다가 다른 수공예 길드와 통합하여 ‘디자인어공예가협회’라는 이름으로 오늘날까지 존속하고 있다.

디자인 개혁 진영이 이합집산하고 노선 논쟁을 겪으면서 전혀 다른 단체들로 분기한 원인 중 하나는 윌리엄 모리스와 미술공예운동으로 대표되는 19세기 미적 개혁 운동이 가진 야누스적 면모에서 찾을 수 있다. 미술공예운동은 산업화로 소멸 단계에 놓여있던 수공예 전통을 복원하려는 시도였고, 모리스를 비롯한 실천가들에 의해 실제로 복원이 이루어졌다. 길드에 의한 중세적 전통으로의 복귀 또한 생존을 위한 길드의 변신을 통해 수공예 길드들이 중세적 길드가 아닌 일종의 현대적 협회로 운영되어 살아남을 수 있었다. 수공예, 길드, 중세 등의 수사를 전면에 놓게 되면 산업화와 현실로부터 멀어질 수밖에 없었기에 산업화를 수용한 미술공예 그룹은 산업디자인을 위하여 기존의 미술공예와 결별해야 했다. 그러나 그 경계가 언제나 뚜렷하지는 않았기에 디자인 개혁가들은 자신이 어디에 속하는가를 놓고 전통이나 혁신이냐의 갈림길에서 고민을 해야 했다.

미술공예운동의 사상에 내포된 수사들이 전통과 혁신 양편에서 모두

활용될 수 있는 속성을 지녔기에 전통주의자들과 혁신주의자들 모두가 러스킨과 모리스의 사상을 인용하는 결과를 가져왔다. 재료의 물리적 특성에 대한 충실, 목적과 용도를 따른 제품 외양의 결정, 필요하지 않은 장식의 배제, 재료와 용도를 가리는 디자인의 배경 등은 현대 산업디자인의 원칙을 미리 보여준 것으로서 미술공예운동의 개혁적 유산을 대변한다. 그러나 모리스가 그러했듯이, 기존의 부적절한 장식과 가식으로 전락한 건축과 디자인을 대체할 개혁적 형식을 토착적인 기존 형식에서 찾는다면, 건축과 디자인에서의 개혁은 새로운 형식의 창안이 아닌 과거의 양식의 재생과 부분적 변형일 수도 있었다. 그렇게 되면 개혁은 전면적 혁신이 아닌 전통주의자들이 선호하는 과거의 재발견과 다를 바 없게 된다. 이는 개혁주의자와 전통주의자가 선택할 요소들이 모리스와 미술공예운동의 유산에 혼재되어 있기에 생기는 혼선이며, 미술공예운동이 가진 야누스적 면모가 그 혼선의 원인이다.

헤르만 무테지우스(Herman Muthesius)는 영국의 건축과 디자인을 연구하면서 어떤 사실을 발견하였다. 19세기의 미적 하락에 대응하여 영국인들이 행한 것은 단순하고 자연스러운 토착 건축으로의 복귀였다는 점이다. 그것은 영국의 개혁가들이 뒤범벅이 되어버린 19세기의 양식과 미술 아카데미식의 타성을 극복하는 방식이었다. 무테지우스에 따르면 영국의 미술공예운동은 주택의 실내장식에서 시작되어 가정집 건축으로 이어졌고 모든 공예와 건축으로 확산되었다. 영국 미술공예운동이 19세기 후반에 도출한 새로운 건축 양식은 단순미와 자연미를 특징으로 하는 자국 건축의 응용이었다. 따라서 무테지우스가 본 영국의 건축은 지역적 조건에 맞고 꼭 필요한 장식만을 허용하는 가식 없고 솔직함이 특징이며, 튀거나 모나지 않은 편안한 느낌을 주는 건축이었다.¹⁶¹⁾ 무테지우스

161) Muthesius, Herman, *Style-Architecture and Building-Art: Transformation of Architecture in the 19th Century and Present* (Santa Monica: Getty Center, 1994), p. 12, pp. 96-97.

는 미술공예운동에서 중세적 전통으로의 복귀를 본 것이 아니라 잊힌 전통의 복원을 통한 19세기적 퇴락의 극복을 보았던 것이다. 요컨대, 미술공예 진영의 업적 중 하나가 전통을 통한 개혁이었다. 영국인들은 19세기 후반에 16, 17세기의 가정집 건축의 전통을 재해석하여 소박하게 진화된 새로운 건축 양식을 도출하였다.¹⁶²⁾ 그런 점에서 미술공예운동은 19세기를 극복하고자 한 개혁운동이면서도 동시에 전통의 재발견이기도 했다. 디자인과 건축의 개혁가들과 전통주의자들 모두 윌리엄 모리스와 미술공예운동의 이념과 수사를 인용할 수 있었다.

여기서 전통이란 한 집단이나 공동체의 역사적 발전 과정에서 형성된 정신적 경향과 성격이 여러 세대를 통해 전승되고 하나의 규범적인 힘이 된 것이라고 정의된다. 이러한 전통이 의식적으로 강조 및 존중되고 전통의 권위가 신성한 것으로 강조될 때 그러한 태도는 전통주의로 발전할 수 있다.¹⁶³⁾ 디자인산업협회는 미술공예운동의 유산 중에서, 수공예 전통의 수호라는 미술공예전시협회 보수 진영의 노선과 미술공예운동에 남아있던 낭만적 중세 찬미를 버리고 목적에 따른 외양의 도출, 재료에 대한 솔직함 등의 진보적 요소를 취하였다. 이에 더해 협회는 독일 등 유럽의 한 발 앞선 산업 디자인 혁신을 받아들이고 그 실천 방법을 모방하였다. 그렇기에 디자인산업협회의 개혁사업 대상에 산업 디자인 외에도 건축, 도시계획, 도시 및 농촌의 미관 개선 등이 포함되었던 것이다. 더욱이 협회 스스로 공업 제품의 디자인 수준을 높여 산업을 촉진하는 일을 목표에 두었기에 자연히 영국 상품의 무역 경쟁력이라는 문제는 협회가 외면할 수 없는 사안이 되었다. 디자인산업협회는 레서비와 플레처 등을 통

이 책은 독일에서 1902년에 발간된 *Stilarchitektur und Baukunst: Wadlung der Architektur IXI Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*를 S. Anderson이 번역한 것임.

162) Dennis Farr, *English Art 1870-1940* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1978), pp. 107-8

163) 안영길 외, 『미학·예술학 사전』 (미진사, 1989), p. 295.

하여 자신들의 실천 철학을 구성하는 데에 러스킨과 모리스, 미술공예운동의 수사들을 활용하였다. 그러나 미술공예의 수사가 가진 양면성 때문에 협회와 생각을 달리하는 진영 역시 옛 미술공예운동의 수사를 활용할 여지도 있었다.

제 3장. 디자인산업협회의 활동

1. 디자인산업협회의 국내 활동

디자인전시협회의 국내 사업 중에서 가장 꾸준했던 것은 각종 디자인 전시회였다. 협회는 창립 당시부터 다양한 형식의 전시회를 기획하여 전국에서 우수 디자인 상품을 선보이는 데에 전력하였다. 일상 삶에서의 미를 개선하고 상품의 디자인 수준 제고를 위해서는 먼저 상품을 선택할 소비자층의 디자인 안목을 높일 필요가 있다고 여겨졌다. 전시회를 통한 홍보와 선전은 기존의 미술공예전시협회가 미술공예운동의 홍보와 미술 공예품의 보급을 위해 추진했던 방법을 계승한 것이지만, 독일의 공작연맹 등 각국의 디자인 기구들이 공통적으로 추진하는 대중 홍보의 전략이기도 했다. 디자인산업협회의 전시회 전략은 행사의 빈도와 방법의 다양성 면에서 그 이전까지 미술계가 시도한 전례들을 훨씬 능가하였다. 협회는 조직력이 약했던 창립 초기 인쇄물 전시회와 전시물의 전국 순회를 시작으로 점차 전시회들의 범위와 규모를 확대하면서 공중을 향한 영향력과 인지도의 제고를 꾀하였다. 미술 학교들과 미술관은 물론 크고 작은 상점들과 백화점, 야외에 이르기까지 여러 공간이 전시회에 활용되었다. 런던 본사가 아닌 지방의 지사와 업종 그룹 역시 소규모의 자체적 전시회를 추진하였다. 협회는 자체 전시회가 아닌 외부의 전시회에도 회원들의 작품을 출품하거나 협회가 외부 전시회의 운영에 참여함으로써 협회의 취지와 목적이 선전되도록 하는 간접적인 노력도 소홀히 하지 않았다. 협회는 가구 등 생필품과 실내 장식 등 통상적인 디자인 상품 외에, 잘 보존된 풍경이나 건축물 등의 사진을 전시함으로써 삶의 환경 보호와 쾌적한 경관 보전에 관한 인식을 공중이 갖도록 계몽하였다.

대성황을 이룬 전시회들은 회원들에게 보람을 느끼게 했지만, 협회는

전시회들의 추진 과정에서 재원 부족에 따른 애로, 제조업체와 유통업체의 비협조, 타 단체들의 냉담, 공중의 무지 등에 따른 고난을 무수히 감수해야 했다. 많은 제조업자들은 신생 협회가 디자인 개선을 위해 ‘합목적성’ 운운하는 것을 월권행위로 간주하고 협회를 백안시하거나 아예 무시하기도 했다. 협회는 정부 당국에 전시회를 재정적으로 지원하고 전시회의 원만한 진행을 위해 각계를 중재하고 이해관계를 조정할 일종의 ‘국가 전시과’의 설립을 촉구하는 문건을 제출하기도 하였다. 그런 시도들 중 일부는 정부에 의해 받아들여졌지만 요구된 사항들이 세부적으로 현실화되는 과정은 매우 제한적이고 단계적이었다.

사진들을 모은 전시회는 해외의 혁신적인 모범 사례를 전시회 관객들에게 제시하였다. 상품 전시회로 불가능한 전시물들, 국내외의 잘 제작된 쇼윈도, 간판과 상점 전면부의 디자인, 혁신적인 신축 건물의 사례 등이 사진들을 통해서 대중에게 전시되었다. 일상용품이 아닌 거리의 상점과 간판, 건축물 등을 전시와 선전의 대상에 포함한 것은 그것들이 모두 일상 삶에서의 아름다움, 그리고 삶의 미적 조건 개선이라는 디자인 개혁의 관건이기 때문이었다.

이 모든 홍보 및 계몽 사업에서 좋은 디자인의 판단 기준은 ‘합목적성’이었다. 이 기준은 1915년 협회의 창설 초기부터 규정된 불변의 원칙이었다. 디자인산업협회는 이 원칙 아래에서 불필요한 장식의 제거, 시대착오적인 옛 양식의 재생이나 골동품 복제의 종식, 용도와 기능에 따른 제품 형태의 도출 등이 실현될 것을 기대하였다. 대중에게 경험을 제공하고 깨닫게 하여 구체적 방향으로 유도한다는 착상은 명백히 엘리트주의적인 것이었고 계몽의 효과를 단시일 내에 기대하기는 힘든 것이었다. 그러나 그것은 일상에서의 미적 수준 향상과 미술을 통한 사회 구원이라는 유토피아적 이상을 현실 속에서 부분적으로 계승하여 실천한 것이었다.

1945년 편집진이 썼을 법한 익명의 짧은 글 「디자인산업협회: 그 역사와 그 목표」는 협회가 회원들이 주의해야 할 실천 방법을 크게 두 가지로 보았음을 시사한다. 협회가 중점을 둔 첫째 방법은 회원 각자가 속한 업종이나 직종에서 회원답게 활동하는 것이었다. 디자인산업협회는 회원이 된 모든 제조업자, 소매업자, 건축가, 디자이너에게 각자 자신이 속한 업종에서 스스로 설정한 우수 디자인의 표준에 맞는 성과를 냄으로써 스스로 회원의 자격을 정당화할 것을 기대하였다. 협회 지도부는 회원 개개인이 출전해서 일상과 주변에서 미를 추구하고 미의 원칙에 위배되는 것들을 추방하는 운동에 앞장설 것을 요구한 것이다. 디자인산업협회가 중요시한 두 번째 방법은 회원들이 협회가 추진하는 공식적 행사를 통해 기여하는 것이었다. 협회는 크고 작은 전시회, 성인과 학교를 대상으로 한 강연, 그리고 서적, 팸플릿과 선전문의 출판을 통해 디자인 개혁을 홍보하였다. 협회는 거기에 1930년대 이후 방송국과의 협력이 기존 실천사업에 추가되었음을 알리고, 평화 시기에 실천된 협회의 해외 방문, 해외 주요 장소 시찰, 주요 기관 방문, 주요 인사들과의 만남 등을 공식 행사로 분류하여 실천했다고 설명하였다.¹⁶⁴⁾

전시회, 강연, 해외 방문 시찰 등 협회 차원의 사업 이외에, 회원 개인의 재량에 따른 각자의 실천 사업들도 협회의 역할과 존재 이유에 포함되었다는 점이 중요하다. 디자인산업협회의 활약들이 아닌, 협회의 문서들과 발간 책자들에 기록된 여러 실천들과 공헌들은 회원 개개인이 협회 외부에서 활약한 결과인 것들도 많았다. 디자인산업협회 회원이 외부에서 행한 사업은 그 개인의 것이므로 협회와 무관하게 보일 수 있지만, 그런 외부에서의 사업도 역시 협회의 취지를 자신의 영역에서 실현하려는 회원들의 정신 자세에서 나온 것으로 간주되어야 할 것이다. 이를테면 런던의 지하철 건축 등 교통망 확장은 협회가 아닌 런던 교통국의 사

164) *D.I.A. Year Book, 1945-46*, p. 4.

업이지만 그 사업을 주도한 프랑크 피크와 건축가로 참여했던 찰스 홀든 등의 역할은 고스란히 디자인산업협회의 목표 및 취지의 실천이었기 때문이다.

이상의 익명의 짧은 글에 명시된 협회의 실천 방법과 그 취지는 전쟁 시기를 제외하면 거의 변하지 않았다. 협회는 최고의 상업적 생산품의 사례들을 전시하고, 문건을 배포하고, 언론을 통해 선전하고, 강의를 제공하였다. 또, 제조업자들, 디자이너들과 분배업자들의 업종별 그룹을 결성하고 개개인의 협업 수단을 제공하고, 전국 곳곳에서 교육을 통해 산업계와의 관계를 촉진하여 자신들의 목표를 일관되게 지향하였다. 디자인산업협회는 집요한 시도를 수십 년간이나 지속하였고 그 과정에서 회원들은 초지일관 노력을 기울였다.

협회의 노력 중에 가장 빈번했던 것이 국내에서의 크고 작은 전시회 추진이었다. 일상 삶에서의 미를 개선하고 영국 상품 디자인의 수준을 높이려면 디자인 개혁은 우선 공중의 미적 안목을 먼저 높여야 했다. 여기서 광의의 공중은 소비자뿐 아니라 제조업자, 유통업자, 공무원 등 전문 미술인이 아닌 모두를 포함한 것이었다. 20세기 초 대다수의 공중은 살면서 우수 디자인을 직접 관찰하거나 우수 디자인과 조악한 디자인의 차이를 느껴볼 기회가 없었다. 19세기 이래 미술관 등 대중이 작품을 직접 보고 미적 안목을 높일 기회를 제공할 기관들이 전시한 것은 회화와 조각 등 ‘순수 미술(fine art)’ 작품들이었다. 미술에서의 위계 관념에 의해 생활 용품은 순수 미술품보다 하위 등급으로 분류되었고, 자연히 미적 판단과 성찰의 대상에서 제외되었다. 그런 관행과 경계를 부수는 시도는 미술공예운동으로부터 시작되었다. 미술공예전시협회에 의해 우수한 일상 용품 전시회가 시도되었던 것이다.

그래서 디자인산업협회는 온갖 수단을 동원해 전국에서 크고 작은 전시회들을 가능한 한 자주 개최하여 우수 디자인 제품들이 대중에게 최대

한 많이 노출되도록 노력하였다. 협회 차원에서 추진한 전시회가 있는가 하면 지방의 지부가 별도로 추진한 소규모 전시회도 있었다.

디자인산업협회는 미술공예전시협회의 보수성에 비판적인 불만 그룹이 주축이 되어 창설된 조직이지만 전시회라는 미술공예 진영의 홍보 전략을 그대로 계승하였다. 협회의 전문가들은 훌륭한 디자인을 선별하여 좋은 제품, 바람직한 공업 제품이 어떠해야 하는가를 대중에게 제시하였다. 일상용품의 디자인에 특화하여 실내에서 작은 전시회를 매년 수시로 추진한 것은 디자인산업협회의 공로로 볼 만하다. 협회가 선별한 디자인 걸작을 봄으로써 소비 대중이 좋은 디자인과 나쁜 디자인을 구별할 판단력을 갖게 될 것이라 기대되었다. 그리고 장차 생산되어야 할 상품의 디자인이 어떤 조건을 갖추어야 하는가를 산업계와 유통업계 종사자들이 실제 사례들을 보고 깨닫게 될 것이었다. 그러면 차차 양질의 디자인과 우수한 상품이 점점 더 시장에 많아질 것이며 영국 상품의 전반적 수준이 제고될 것이라고 협회는 믿었다.

20세기 초 소비자들은 물론 제조업자들도 우수 디자인을 직접 볼 기회를 가지지 못했다. 공중은 미술가의 손을 거치지 않은 값싼 양산품들만을 보고 사서 쓰며 살았다. 그들은 일상용품이 잘 계획되고 잘 만들어져야 함을 생각하지 못했으며, 서민이 쓸 물건들은 디자인이 없는 공장에서 심미안이 없는 업자들의 결정에 따라 조악하게 만들어진 싸구려 제품들이었다. 우수 상품 전시회는 아름다움이란 무엇인가를, 생활필수품이 어떻게 아름다울 수 있는가를, 더 나아가 삶 자체가 아름다워질 수 있을 까를 성찰하도록 계몽할 수단이었다. 협회가 모든 전시회를 추진하거나 늘 관여할 수는 없었다. 다른 기관이나 외부의 전시회에 운영진으로 참여하거나, 전시물의 선정에 관여하거나, 회원들의 디자인을 전시회에 출품하는 방법도 있었다. 또, 협회는 수시로 각종 전시회의 비평을 협회의 일간지 등 매체에 실어 협회의 취지를 알리는 기회로 삼았다.

조직력이 약해서 대형 행사의 추진이 곤란했던 창립 초기 처음으로 시도한 것이 인쇄물 전시회였다. 그것은 흔한 책들이 아닌 카탈로그나 광고물 등 상업적 인쇄물을 보여준 전시였다. 1915년 첫해의 첫 사업이 ‘인쇄에서의 디자인과 기량(Design and Workmanship in Printing)’이라는 전시회였다. 런던의 화이트 채플 갤러리 전시회 이후 순회 전시가 수년간 계속되었다.¹⁶⁵⁾ 그러나 1918년 인쇄물 전시의 성공 후 ‘종합 전시회(The General Exhibition)’를 속행하려던 희망은 무산되었다. 업계의 비협조와 협회를 향한 산업가들의 불신이 원인이었다.¹⁶⁶⁾ 협회는 타임스(The Times), 맨체스터 가디언 등 언론의 호평을 업고 등장했지만, 업계와의 소원한 관계는 고질적 장애물이었다. 협회는 인쇄물 이후 섬유제품과 도자기로 관심을 돌렸다. 1917년 미술공예전시협회의 연례 전시에 부스를 배정받아 디자인전시협회 선정의 도자기류와 섬유제품을 전시했는데 미술공예 업계의 태도가 야박하였다. 특히 중부 잉글랜드의 도자기 특산지인 스트로크 온 트렌트(Stroke on Trent)의 도예업자들은 런던의 신생 조직인 협회가 미적 기준에 대해 왈가왈부하는 것에 거부감을 보였다. 또, 디자인산업협회가 ‘맨체스터 아트 갤러리’에서의 전시회를 위해 샘플을 보여 달라고 요구했을 때 맨체스터의 대다수 업자들은 협회의 요청을 무시하여 60명 중 3명만 응답을 보내왔다.¹⁶⁷⁾

더욱이, 미술노동자길드는 디자인산업협회를 창립 때부터 의심했다. 비판자들의 눈에는 신생 협회가 ‘합목적성’이란 기준을 내세운 것이 월권행사로 보였다. 중부 잉글랜드 도예업자들의 불신은 이후에도 쉽게 가시

165) Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970* (London: George Allen & Unwin Ltd., 1979), p. 45 그리고 *Reports, Rules and List of Members 1917-18*, p. 7. 전시물은 맨체스터, 노스앰튼, 케임브리지, 스완지 그리고 카디프, 레스터, 리즈, 리버풀과 더블린을 거쳐 멀리 남아프리카 공화국의 더번까지 순회하였다. 남아공이 포함된 이유는 불분명하지만 더번에서의 전시는 큰 성공을 거두었다.

166) *Reports, Rules and List of Members 1917-18*, p. 7.

167) Fiona MacCarthy, p. 45.

지 않았는데, 그런 것들은 신생 협회의 앞에 놓인 고질적 난관의 일부였다.¹⁶⁸⁾ 이에 협회는 1919년 제조업자들이 협회의 취지에 맞는 제품을 생산하도록 설득하기 위한 별도의 위원회를 조직했고 협회가 인정한 ‘효율적 디자인(efficiency-design)’을 부여하는 등록 체계를 만들었다. 1920년에는 용도와 목적에 적합한 외양으로 디자인된 상품을 선별한 ‘가정용품 전시회(Exhibition of Household Things)’를 개최하는 등 지속적 시도를 계속했다.¹⁶⁹⁾

1928년 협회의 활동이 활발해진 시기에 노스앰턴에서 ‘현대가구 전시회’가 있었는데, 주최 측이 디자인산업협회에 따로 전시 부스를 할애하여 5개의 모델 룸을 꾸밀 수 있었다. 이 전시는 다행히 협회 회원들의 출품작 외에도 전반적으로 만족스러운 수준의 행사가 되었고, 이 행사를 통해 협회의 산하 조직이 현지 주민 및 지역 언론과 성공적으로 협력하는 경험을 얻었다.¹⁷⁰⁾ 그 이듬해 ‘국민의 작업장(Nation’s Workshop)’이라는 명칭의 북동부 지역 합동 전시회가 있었다. 이 전시회의 목적은 불황기에 지역경제가 건재함을 과시하는 것이었고 재원은 사적 기부금, 지역업체의 모금 그리고 지역 당국의 지원으로 마련했다. 이 전시는 협회가 주관한 것은 아니지만 이런 방식의 행사가 적어도 영국에서는 최초의 것이었기에 의미가 있다. 디자인산업협회는 전시에 참여한 제국 마케팅국(Empire Marketing Board)을 위해 응접실과 부역의 모델 디자인을 의뢰 받았고, 전시 방문객에게 배포할 책자를 제작하여 공급하였다.

같은 해 맨체스터 지사는 물건을 담은 용기들을 전시하는, 작지만 이채로운 행사를 꾸렸다. 협회는 디자인에 대한 관심이 그릇과 포장에는 미치지 못하고 있음을 주목하고 깡통, 통조림, 병, 껍을 포함한 용기들의 디자인 만족도를 4개 등급으로 나누었다. ‘나뿔’ 판정을 받은 전시물에

168) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, pp. 66-67.

169) Fiona MacCarthy, *A History of British Design*, p. 46.

170) *The Quarterly*, No. 6. pp. 13-14.

많은 관심이 몰렸다. 또 협회가 영국산 전시물에 비호의적 평가를 내린 것을 두고 반애국적이라는 오해와 질타를 받기도 했지만, 관심 밖이었던 분야에 공중의 관심을 자극한 효과가 컸다.¹⁷¹⁾

각 지사나 지역 그룹이 작은 전시회를 꾸미는 일도 자주 있었다. 1930년 상반기에 맨체스터와 브리스틀에서 인쇄물 전시가 있었는데 인근 인쇄업자의 상품과 각종 기업들이 제작한 인쇄물들을 선별하여 선보였다. 협회는 잘 만든 인쇄물은 그것이 어떤 분야에 적용되든 적용된 대상의 품격을 높인다는 점을 보여주었다. 전시회를 기회로 강연이나 관련 인사들의 회합을 주선하기도 하였다. 인쇄물 전시에 즈음한 모임에서 협회의 한 회원은 ‘목적에 위한 인쇄(Printing for a Purpose)’라는 제목으로 의견을 개진함으로써, 그 모임을 합목적성이라는 협회의 슬로건을 선전할 기회로 활용하였다.¹⁷²⁾

기회 있을 때마다 추진된 미술관, 상점 혹은 학교에서의 우수 상품 전시회는 공중에게는 디자인 체험 프로그램이었다. 특히 1930년대 상점에서의 전시회는 전시품의 조달, 광고와 현장 판매까지 각각의 상점에서 직접 진행할 수 있어서 효율적이었다. 상점들이 전시를 자처하면 협회는 전시 레이아웃 등을 도왔다.¹⁷³⁾ 이 방식의 전시는 호응도가 매우 높았고 권위지인 타임스(The Times)의 호평을 받았다. 첫해에 이미 이듬해까지의 전시회 예약이 각지에서 꽉 차 있었다. 더욱이 협회가 먼저 접촉하거나 권유하지 않았음에도 그런 전시를 희망하는 신청이 전국의 여러 상점주들로부터 쇄도하였다. 이 행사는 ‘가장 중요하고 원대한 활동 중 하나’였다.¹⁷⁴⁾

171) *The Quarterly*, No. 8, pp. 9-12.

172) *Ibid.*, p.17.

173) Noel Carrington, p. 115.

174) *D.I.A. Annual Report for December 31th, 1935*, pp. 7-8. 최초의 상점 전시회는 런던 캠던타운에서의 제조업체 보우먼 브러더스 사(Bowman Bros. Ltd)의 전시회였다. 섬유류, 카펫, 부엌 및 가정용 장치들과 가구류가 협회의 분야별 전문가 회원의 선별을 통해 현장에서 공개되었다.

해외의 우수 디자인을 홍보하는 것에도 협회는 힘을 썼고 그런 사업은 해외 우수 디자인의 영국 전시를 통해서 이루어졌다. 1930년 ‘영국-스웨덴협회(Anglo-Swedish Society)’를 통해서 디자인산업협회는 스웨덴 공예산업전시회(Swedish Exhibition of Crafts and Industries)’를 주최하여 스웨덴의 우수한 디자인을 선보였다. 행사에 즈음하여 스웨덴 디자인 개혁의 지도자인 그레고르 파울손(Gregor Paulsson)이 방문하였다. 파울손이 디자인산업협회와 똑같은 취지의 사업을 스웨덴에서 추진하는 스웨덴 공예협회(Svenska SlöjdForeningen)의 회장이었기 때문에 그의 방문 연설은 주목을 받았고 큰 공감을 주었다.¹⁷⁵⁾

디자인산업협회가 주최하지 않은 전시회에도 회원들이 제품을 출품하거나 협회가 전시회 운영에 협조함으로써 협회의 취지가 선전되도록 하는 간접적인 노력도 계속되었다. 1931년 런던의 옥스퍼드 스트리트의 어느 상점에서의 현대 인쇄술 전시회를 두고 협회는 “지난 10여 년간의 지적인 노력이 업계를 위해 할 수 있는 것을 보여주었다”고 칭찬하고 “디자인산업협회의 초기 노력을 정당화” 했다고 호평하였다. 협회가 자신 있게 그런 평가를 내린 것은 전시물의 제작자들 다수가 디자인산업협회 회원들이었기 때문이다.¹⁷⁶⁾

협회는 지방 전시회를 직접 조직하기도 하였다. 1931년 버밍엄의 어느 쇼룸에서 ‘가정에서의 디자인’이란 전시회를 열었는데, 개최 목적은 미들랜드 지역 제조업자들과 공중의 진보된 디자인 인식의 제고였다.¹⁷⁷⁾ 같은 해 여름 대도시에서의 전시회도 디자인산업협회가 단독 개최하였다.

175) *D.I.A. Quarterly Journal*, No. 13, Oct 1930, pp. 14-15. 스웨덴의 ‘Svenska SlöjdForeningen’을 직역하면 ‘스웨덴공예협회’이다. 스웨덴미술공예협회 혹은 스웨덴 산업디자인협회 등으로 의역한 국내의 책들이 있지만, 본고는 정확히 직역하여 스웨덴공예협회로 쓰고자 한다. 당해 조직이 일찍이 수공업자들의 조직으로 출발했고 산업디자인을 수용하면서도 조직의 명칭을 변경하지 않았기 때문에, 실제로 산업디자인 조직이 되었지만 공예협회라는 명칭을 가졌기에 혼동이 생긴 것이다.

176) *D.I.A. Quarterly*, No. 15, p. 16.

177) *Ibid.*, p. 16.

런던과 버밍엄에서 열린 각각의 전시는 몇 년간 협회가 런던과 지역 대도시에서 조직한 것 중 규모가 으뜸'인 것이었다. 광고가 충분히 되지 못한 탓인지, 런던에서보다 버밍엄에서의 전시회가 이목을 집중시키는 데 성공을 거두었다.¹⁷⁸⁾

이 외에 다른 전시를 위한 사진들을 내부에서 모은 것도 있었다. 협회는 '영국농촌보존 평의회'의 어느 회합을 위해 농촌 지역의 훌륭한 건축물의 사진을 수집하였다. 그 평의회에 제출된 사진들은 이듬해 '근대문명 속에서의 좋은 길'이란 제목의 산업 디자인 전시의 한 부분으로 재 활용되었다.¹⁷⁹⁾ 그런 방법 역시 협회는 목적 선전의 일환이라고 간주하였다. 이상의 전시회들을 위한 다양한 노력과 전시 방법의 다양성만을 보아도 전시회는 협회의 으뜸가는 홍보 전략이었음이 명백하다.

그러나 산업계의 이해 부족과 소통의 어려움뿐만 아니라 재원 역시 고질적 문제였다. 디자인산업협회는 1931년 가을 산업미술을 위한 정부 차원의 위원회 설립을 요구하는, 「산업디자인 전시조직에 관한 메모랜덤」을 준비하였다. 협회는 지난 수년 동안 런던과 지방에서의 크고 작은 산업디자인 전시회를 치르는 데 고심했던바, 정부의 지원이 절실하다고 판단했다. 메모는 가칭 '국가 전시과(State Exhibition Department)'의 신설을 촉구했으며, 그 성패는 실무자의 역량에 좌우되므로 산업계를 알고 상품전시 경험이 있는 전문가가 기용될 필요가 있다고 강조하였다.¹⁸⁰⁾ 국가가 중재자 역할을 하면 각계가 협력하여 전시회를 꾸밀 수도 있었다. 전시회를 통해 소비자가 계몽되면 악성 디자인 상품이 발붙이지 못할 것이며 수익을 위해 생산자는 양질의 우수 디자인을 공급할 것이고 국제적으로 해외 상품과의 디자인 경쟁에서 우위를 점할 것이었다. 영국 정부의 관행 탓에 협회의 열망이 당장 실현되지 않을지라도 회원들은 자

178) *D.I.A. Quarterly*, No. 16, p. 12.

179) *D.I.A. Quarterly*, No. 13, p. 16.

180) *The Quarterly*, No. 17, p. 4.

신들의 끊임없는 선전, 홍보와 압박이 결실을 볼 것이라 믿었다. 협회가 대답 없는 구호만 매번 허공에 외친 것은 아니었다. 정부의 대응은 1930년대에 천천히, 단계적으로 시행되었다.

1933년 돌랜드 홀(Dorland Hall)에서의 전시회는 20세기 영국의 산업 디자인 전시회 중 가장 중요한 행사로 꼽힌다. 그 전시회는 1851년과 1862년의 런던 국제박람회 이후 런던에서 산업 디자인을 선보인 최대 규모의 전시회였다. 디자인에 관한 인식의 제고가 필요함을 제언한 「고렐 보고서(Gorell Report)」가 1932년 제출되었고, 그 충고를 따라 전시회가 실행된 것이었다.¹⁸¹⁾ 그러나 그것이 전부는 아니었다. 디자인의 성과를 선보이는 취지의 전시회의 개최는 당시 국제적인 추세였고 영국이 그 흐름에서 소외되지 않으려면 치러야 할 통과의례 같은 것이었다. 1925년에 역사적인 ‘파리 전시회’가 열려 디자인산업협회의 회원 50인이 단체 관람을 하였다. 파리 전시회는 영국 디자인이 얼마나 구식인가를 환기시킬 좋은 기회였지만 프랑스풍 디자인에 대한 영국인들의 폄하와 불신은 그 효과를 반감시켰다. 1927년의 라이프치히에서의 ‘국제 미술공예 전시회’는 디자인산업협회가 영국 측 대표로서 협회의 자력으로 치렀던 첫 해외 전시였고, 영국 정부가 해외 전시회 참가에 소극적인 상황에서 협회가 외롭게 분투한 사례였다. 그리고 1930년에는 스톡홀름에서 ‘주택 산업디자인 전시회’가 열렸다. 스톡홀름 전시 이듬해 런던에서의 스웨덴 디자인 걸작 전시는 앞선 전시회들보다 더 큰 자극을 영국 미술계에 던져 주었다.

런던에서의 대형 전시회의 필요에 관한 논의는 협회 안팎에서 이미 1920년대부터 있었다. 그러나 1930년대에 정부와 대기업 측의 지원을 기대하기 어려웠다. 디자인산업협회가 나설 차례인가 아닌가를 두고 내부 논쟁이 있었다. 상당수 회원들은 협회가 전권을 행사하지 못하는 행사에

181) 고렐 보고서는 고렐 경(Lord Gorell)이 총책이던 상무국 미술교육위원회의 보고서임.

나서기를 꺼렸고, 디자인산업협회와는 관심사가 상반된 잡지인 『컨트리 라이프(Country Life)』가 주요 후원자인 점을 회원들은 달갑잖게 여겼다.¹⁸²⁾ 디자인산업협회가 총책으로서 전권을 위임받는다면 물론 좋았겠지만, 예산 부족에 허덕인 단체로서 행사에 참여하더라도 부분적 권한만 주어질 것이므로 협회의 운신은 폭이 좁은 좁을 수밖에 없었다. 그러나 협회가 손 놓고 있기에는 너무나 큰 기회였다. 신임 회장 프랭크 피크는 타협안을 내놓았다. 협회는 공식적으로 관여하지 않되 일부 회원이 실무 위원으로서 전시회 운영에 참여하고 피크 회장 자신은 운영 위원회의 부의장을 맡는 것이었다. 당초 보고서를 만들었던 고렐 경은 전시회의 총수를 맡았고 조지 왕자 등 여러 인사들이 후견인으로 위촉되었다. 선정 위원회는 디자인산업협회 회원을 포함, 이론가들보다 업계와 가까운 인물들로 구성되어 협력을 최대한 보장하였다. 고렐은 전시회가 영국인들에게 산업 미술의 근황을 제시할 것이라고 설명하였다. 참여 기업들은 만족했고 3주간의 전시회는 흑자를 남긴 채 성공리에 막을 내렸다.¹⁸³⁾ 1933년 가을부터 그 이듬해까지 가정용품 전시물은 주요 도시를 순회하였다. 디자인산업협회가 순회 전시를 책임졌지만 비용은 돌랜드 홀 기금으로 충당되었다.¹⁸⁴⁾

전시회를 협회가 진행하지는 못했지만 전시물 선정과 행사 운영에 회원들이 참여하여 분명히 행사의 성공에 기여하였다. 그러나 일부 회원들이 행사에서 느낀 디자인산업협회의 위상과 입지는 기대에 못 미쳤다. 그들은 협회가 예산이 없어 전시회의 운영과 주요 결정에 영향력을 부분적으로만 행사했으며 참여 기업들과 단체들 사이에서 협회가 영국 디자

183) ‘돌랜드홀 전시’에 대해서는 모두 Noel Carrington, pp. 136-44, 그리고 Fiona MacCarthy, pp. 56-58를 참고하였음.

184) *Annual Report presented to The Annual General Meeting, Feb. 28th, 1935*, pp. 1-2. 맨체스터, 핼리팩스(Halifax), 에딘버러, 브리스틀, 리즈와 스톡-온-트렌트에서 순회 공개되었다.

인계를 대표하는 단체로서 위상을 심분 보여주지 못했다고 느꼈다. 협회가 정부와 참여 기업들 사이에 낀 상태였으므로 이런저런 간섭과 이해관계에 휘말릴 수 있다는 우려가 회원들 잠재의식 속에 있기도 하였다. 당시 돌랜드홀 전시회의 카탈로그 제작을 맡았던 캐링턴은 독일공작연맹이나 스웨덴 공예협회였다면 그런 우려로부터 자유로울 수 있었다고 지적했다.¹⁸⁵⁾

그러나 캐링턴의 총평과 술회가 그저 협회 일각의 느낌이었을 수도 있다. 협회의 지도부는 성공적이었다고 자평했으며 그간의 노력이 전시회를 통해 확인된 것으로 보았다. 협회는 “산업 디자인 전시회가 간절함을 촉구해왔다”라면서 “그런 충고가 고렐의 보고서에 구체화” 되었고 그 결과 전시회가 성사되었는데, “협회는 회원들을 통해서 능동적으로 참여하였고 재정적인 이유로 전시 자체에 어떤 타협이 있었다 할지라도, (전시회의) 목표는 협회의 그것과 동일했으며 협회의 전폭적 지지”를 받았다고 논평했다. “전시회는 공중에게 새로운 필요성” 특히 “산업 디자인의 발전상을 볼 기회를, 제조업자들에게는 동시대 디자인을 향한 공중의 반응을 직접 시험할 기회를 제공”한 것이었다. 그렇기에 협회는 전시회를 통해 “디자인에 대한 관심이 광범위하게 전파됐다는 점, 그리고 협회의 목표들을 향한 지지의 영역이 있음”을 재확인했던 것이다.¹⁸⁶⁾

협회의 목표와 전시회의 목표가 일치했으며 협회가 생각하는 산업 디자인의 정의를 공중에게 심어줄 기회였으므로, 협회의 회원들이 충분히 능동적으로 운영에 책임을 다했다고 자부한 것이다. 동시대의 발전상, 새로운 재료와 생산 공정에 따른 산업 디자인의 필요성을 전시회를 통해 시연할 수 있었다. 그것은 협회가 강조해 온 미술공예운동 정신의 계승, 그리고 산업 디자인의 실현이란 취지를 환기시킨 것이다. 아울러 협회의

185) Noel Carrington, pp. 136-44. 그리고 Fiona MacCarthy, pp. 56-58.

186) *Annual Report presented to The Annual General Meeting, March 8th, 1934.* p. 2.

자평을 통해 고렐 위원회와 고렐 보고서가 정치권을 향한 협회의 충고가 구체화된 것이었음이 재확인된다.

1930년대에 이르러 협회의 활동은 더욱 고조되었고 노력들이 가시적 성과를 내기 시작했지만, 상황이 항상 낙관적일 수는 없었다. 1933년의 성공에 고무된 돌랜드홀 전시회의 주최 측이 이듬해 전시회를 또 열자고 디자인산업협회에 협조를 타진해왔지만, 협회는 시기적으로 부적절하다고 보아 사양하였다. 그러나 전시회는 열렸고 기대와 달리 우수 디자인이 아닌 경박하고 신기한 것들이 많아서 비판을 받았다. 그런데 1935년에는 그보다 더 많은 비판과 질타를 받은 전시회가 있었다. 그것은 로열 미술 협회와 로열 미술 아카데미가 주관한 벌링턴 하우스(Burlington House)에서의 ‘산업에서의 영국 미술(British Art in Industry)’이었다. 안내 책자의 거창한 설명과 달리 벌링턴의 전시회는 출품작들의 전반적 수준이 매우 떨어졌기 때문에 전문가들을 실망시킨 것이다.

이상의 두 사례는 디자인산업협회와 무관했다. 그러나 이를 두고 디자인산업협회의 위상과 역할을 의심할 수도 있다. 협회에 오랫동안 봉직했던 캐링턴은 스스로 협회가 산업 디자인의 선별과 전시 문화를 어느 정도 주도하고 있었는가, 얼마나 디자인계를 대변하고 있었는가, 행사에 어느 정도의 영향력을 미쳤는가를 자문하였다.¹⁸⁷⁾ 협회는 영국의 디자인 개혁을 대표하는 최대의 조직이었지만 그 영향력은 창설자들의 목표에 아직 미치지 못했던 것이다. 그러나 스웨덴이나 독일에서와 달리 정부의 지원이 부재한 영국에서는 어떤 하나의 조직이 압도적 영향력을 행사할 수 없었던 사정을 감안하면, 협회의 영향력과 노력이 평가 절하되어서도 안 될 것이다. 협회는 재정난에도 불구하고 국내에서 개최되는 대부분의 전시회에 초빙되었고, 행사의 운영에 직간접적으로 관여하였다. 본고기 뒤에서 설명하겠지만 1930년대 회원들이 BBC 라디오의 요청으로 방송

187) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, p. 145.

에 출연한 것, 정부가 협회의 요구 사항을 정책에 반영한 것 등은 협회가 디자인 개혁 단체로서의 위상을 인정받지 않았다면 불가능했을 것이었다. 디자인산업협회의 홍보 사업들의 성과가 느리게나마 나타나고 있었다고 보는 것이 설득력이 있을 것이다.

2. 디자인산업협회의 해외 활동

디자인산업협회는 영국의 디자인 촉진을 위해 항상 해외 디자인의 동향을 주시하며 해외 전시회에 참가하여 국제적 흐름에 동참하고자 했고 전시를 통하여 영국 상품의 대외 홍보에도 전력을 기울였다. 해외에서의 활동은 자연히 영국 제품의 마케팅적 성격을 띠었다. 협회는 재정적 제약과 산업계의 비협조에도 불구하고 대외 경쟁력 제고를 위한 해외 전시회 참가의 필요성을 인식하였기 때문에 정부의 지원과 각성을 촉구하면서 되도록 많은 해외 전시회에 참여하고자 했다. 국제 경쟁이 러스킨과 모리스의 가르침은 아니었고, 디자인 개혁의 담론 속에서 무역 경쟁을 언급한 수사를 찾아볼 수 없다. 그러나 국내 상품의 미적 개선을 위해서라도 자국 제조업의 탄탄한 기반은 필요한 것이므로 자국 상품의 디자인 경쟁력 제고는 협회가 간과할 수 없는 과제였다.

디자인산업협회는 해외에서의 활동을 중단하지 않았다. 그것은 영국의 디자인이 유럽으로 ‘진입’하려는 시도였고 1925년 이후 해외에서의 전시회 참가를 통해 추진되었다. 해외 전시회의 적극적 참가는 협회의 주요 목표였던 ‘영국 산업의 발전 촉진’과 각계의 협조를 통한 ‘디자인과 제조기량의 증진’을 위한 것이었다. 국제 전시회는 디자인의 전시장일 뿐만 아니라 일종의 영업과 마케팅의 경연장이기도 했다. 그런 의미에서 전시회 참여는 영국이 국제적 흐름에 동참함으로써 해외에서의 영업력과 마케팅을 통해 경쟁력 향상을 도모하는 것이었다. 국제 전시회들을 놓고

협회는 간접적으로 관여하기도 했고 직접 주도하기도 하였다.

디자인산업협회의 홍보에도 불구하고 영국의 대중은 골동품 취미에 쏠려있었다. 이 풍조는 수공예는 물론 대량 생산품에까지 영향을 미쳐서 구시대의 작품의 복제품이나 옛 방식을 연상시키는 상상된 골동품을 날조하는 유행을 만들었다. 그러나 업자들은 코앞의 매출에 눈이 멀어 그것이 몰취미하거나 시대착오적 사치라는 생각을 하지 않았다. 전등이나 전기난로 같은 현대식 제품마저도 옛날의 장식을 입혀 과거를 연상시키는 겉모양으로 만드는 식의 관행이 횡행했다. 생필품만이 아니었다. 신축 주택이 과거의 어떤 양식을 모방하여 건설되어야 한다는 관념은 디자인 산업협회가 보기에 주택의 개선과 현대화에 걸림돌이었다. 레서비에 따르면 그것은 동시대의 자동차가 옛날의 가마 혹은 합승 마차처럼 보일 수도 없고 그럴 필요도 없는 것과 같은 것이었다. 시대양식이나 역사주의는 비합리적일 뿐 아니라 디자인 개혁의 가능성을 원천 차단하는 폐해였다. 레서비는 그런 사이비 제조업에 미술가들이 돈을 벌기 위해 동원되는 현실을 창조성에 반한 비극으로 보았다.¹⁸⁸⁾

이런 상황은 중소 상점에서는 백화점에서는 끈질기게 지속되었다. 광고들과 상품 카탈로그에는 골동품의 복제물이 가득하였다. 해로즈(Harrods) 등 유명 백화점과 유명 메이커들도 유행에 앞장섰다. 세계는 이미 골동품으로부터 눈을 돌린 단계에 와 있음에도 불구하고 영국의 사정은 달랐다. 1926년 런던 해로즈 백화점의 광고사진에는 옛날 물건의 복제품이 가득하였다. 그에 대해 해로즈 측은 “대형 상점의 사업이란 취향의 창조가 아닌 수요에의 대응”이라고 했다. 해로즈 뿐만이 아니었다. 저명한 가구 메이커인 웨어링 앤 길로우(Waring & Gollow Ltd.)의 광고는 일종의 골동품 숭배를 보여준 사례였다. 수 페이지에 걸친 전면광고들이, 당사는 튜더 시대부터 윌리엄과 메리 시대 등의 복제품을 전문가

188) W. R. Lethaby, *Form in Civilisation* (London: Oxford University Press, 1957), First Published 1922, p. 30, 35.

만이 분간할 정도의 정교한 실력으로 제공한다는 식의 복제품 광고로 채워졌다.¹⁸⁹⁾ 협회의 회원들은 빅토리아식 디자인을 비웃었지만, 동시대가 후세에 의해 정체불명의 모조품으로 가득 찬 잡동사니의 시대로 기억될지 모른다고 걱정하였다. 어떤 소비자들은 모든 양식은 이제 다 발명되었으며 고대 그리스 양식보다 더 훌륭한 것은 기대할 수 없다고 생각하기도 했다.¹⁹⁰⁾

디자인산업협회는 해외 전시회를 통해 영국의 산업 디자인이 매우 시대에 뒤떨어져 있다는 사실, 그리고 외국인들의 눈에 영국인들이 옛 양식의 재생산에 만족하는 것처럼 보인다는 사실을 잘 알고 있었다. 그것은 국내에서 골동품 취미와 과거 양식의 복제가 유행하고 생필품을 공급하는 제조업이 ‘향수 산업’화 되어버린 상황과 무관하지 않았다. 바로 그런 풍조를 디자인산업협회는 늘 개탄하고 있었다. 구시대의 향수에 빠져 허덕이는 것은 디자인의 진화를 부정하는 것이었고 과거만을 쳐다보는 심미안은 일상에서의 미적 개혁에 찬물을 끼얹는 것이었다. 디자인 개혁가들의 눈에는 미술가들이 그런 사업에 고용되어 생계를 유지하는 현실은 미술이 미적 하락을 부추기는 것으로 비추어졌다.

옛것의 향수로 현실의 시름을 달래던 영국인들이 흔들린 계기 중 하나가 1925년 파리에서의 ‘근대 장식 및 산업 미술 국제 전시회(Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes)’였다. 흔히 1925년 파리 전시회 또는 아르데코(Art-Deco)라 불리는 이 거대 행사는 20세기 모더니즘을 개관하려는 목적으로 프랑스 미술인들이 당국에 건의하여 성사된 것이다. 물론 이면에는 프랑스가 미술의 종주국임을 재강조하려는 의도가 잠복해 있었다.¹⁹¹⁾ 파리 전시회는 영국인들에서는 1924년

189) *The Quarterly*, No. 8, pp. 5-6.

190) *The Quarterly*, No. 5, pp. 13-14.

191)

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/the-1925-paris-exhibition/?platform=hootsuite>
(accessed Apr 30, 2017) 프랑스 외에 주요 참가국으로 영국, 스웨덴, 네덜란드, 체코

의 ‘제국 전시회(Imperial Exhibition)’와 비교될 만한 것이었다. 그러나 1924년의 제국 전시회는 영국과 해외 식민지들, 영연방 국가들의 상업적, 정치적 결속을 다지는 성격의 행사였다. 식민지 특산품, 건축, 중전기, 철도 차량 등 대형 제품 전시와 항공기 쇼 외에 공산품 전시의 비중이 낮았으며, 일상품과 경공업 제품의 디자인을 평가할 기회는 적었다. 대규모 행사였지만 두 행사의 의미는 각기 달랐다.

1920년대의 국제 전시회는 신제품을 선보이는 것과 국력을 과시하는 것 외에, 제조업체들의 해외 광고 및 마케팅의 성격을 띠었다. 더욱이 해를 거듭할수록 점점 대형화되는 추세였다. 디자인산업협회는 창설 협회의 목적이 ‘영국 산업의 발전 촉진’에 있음을 명백히 했다. 협회가 영국의 산업에 기여하려면 어떻게든 최상의 모습을 전시회에서 보여야 했다. 해외 경쟁과 마케팅 면에서 해외 전시는 국내 전시보다 더 중요한 행사였다.

파리 전시회는 새로운 양식을 선보였다. 더 과감해진 원색의 사용, 사실적이기보다는 선, 원, 삼각형, 사각형 등 단순화된 기하학적 모티브의 반복적 사용 등 기존의 것과 다른 디자인이었다. 1920년대 후반을 장식했던 이른바 ‘아르데코’의 시작이었다. 프랑스 측은 그 전시회를 당시 급성장하여 국제적으로 각광을 받았던 독일의 모더니즘 건축과 디자인에 대한 프랑스 미술의 우위를 확인할 행사로 간주하였다. 아르데코에 관한 평가는 분분하고 다수의 영국인들은 신통치 않게 보기도 했다. 그러나 아르데코의 유행은 국제적 흐름이 영국인들이 생각해온 범주를 넘어서고 있음을 각성시킨 효과가 있었다. 어느 한 유행이 영국 디자인의 전면적 쇄신으로 발전할 수는 없었지만, 골동품을 모방한 장식은 줄고 기하학적인 패턴이 도입되었다. 간접 조명에 의한 효과가 매장에서 쓰이기 시작

슬로바키아, 이탈리아가 있었고, 특이하게도 소련이 프랑스와 아직 국교 관계가 없었음에도 초청된 반면, 독일은 주최 측에 의해 초청되지 않았다. 미국은 초청되었지만 자국에 모더니즘 미술이 없다는 이유로 출품을 하지 않았고 대신 단체 방문단을 보냈다.

한 것도 아르데코의 영향이었다.¹⁹²⁾

아르데코의 영향으로 골동품 취향이 한물간 유행임을 조금이나마 영국인들이 알게 되었다. 아르데코와 함께 프랑스의 입체파 미술이 수입되었고 한동안 모더니즘과 아울러, 모던이라든가 모더니스트, 모더니스틱 등의 수식어가 정확한 정의와 이해 없이 남발되었다. 모던이란 형용사를 회피하려고 평론가들이 컨템퍼러리라는 형용사를 쓰기도 하였다.¹⁹³⁾ 프랑스인들은 세계 유행 업계에 참신한 충격을 던짐으로써 목표 달성에 성공한 셈이었다. 국제적 흐름이 시대양식이니 역사주의니 하는 것으로부터 한 걸음 더 벗어난 것이다.¹⁹⁴⁾

1925년의 아르데코 디자인은 산업의 전면적 기계화에 대응하는 미술계의 화답이라는 함의를 지녔다. 참여 업체들은 장식적이고 곡선적인 형태를 버리고 단순화된 기하학적 모티브를 반복적으로 구사하였다. 그것은 수공예를 포기하고 기계화된 대량 생산에 더 적합한 디자인이었다. 단순화된 기하학적 형태, 반복되는 문양 등이 영국인들의 다수를 포함한 보수적 취미의 소유자들의 눈에는 부자연스럽고 눈에 거슬리게 보였다. 그러나 그런 제품이 기계를 통해 대량 생산되기에는 훨씬 수월하기에 생산성 및 작업성 면에서 유리했다. 제조업계가 유리한 디자인으로의 진전을 외면하면 경쟁력의 약화로 이어질 수 있었다.

파리의 국제 전시회는 1920년대 영국 디자인이 대륙의 것들과 한 곳에서 비교되고 상업적으로 홍보될 기회였다. 그러나 영국 디자인의 편협성과 고립성이 드러난 기회였다. 디자인산업협회는 전시회의 출품과 참여 결과로부터 좋은 경험을 얻고 자극을 받았다. 전시될 출품작들은 상무국 산하의 ‘영국산업미술협회(British Institute of Industrial Art)’가 전권을

192) 뉴욕의 엠파이어스테이트 빌딩이 아르데코 유행의 대표적인 산물이다. 빌딩 외부와 내부 장식은 아르데코의 전형을 보여준다.

193) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, pp. 83-86.

194) <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/the-1925-paris-exhibition/?platform=hootsuite>, (accessed Aug 8, 2016.).

위임받아 선택하였으며 이때 디자인산업협회 회원들도 작품들을 전시물로 제출하였다.¹⁹⁵⁾

디자인산업협회가 개혁의 기치를 내걸고 출범한 지 10년째를 맞이했지만, 영국 디자인은 뒤처져 있었다. 특히 신식 제조기술과 첨단 신소재의 사용에 무지했다. 1925년의 경험은 협회가 시야를 국제적으로 넓혀야 함을 다시금 환기시켰다. 협회는 영국 디자이너들의 재능과 잠재력을 신뢰하였고 외국 것을 단지 새로운 것이라는 이유로 선호할 필요가 없다고 생각했다. 그러나 과거의 것을 향한 순응 기질, 생소한 것을 백안시하는 배타성은 비판받아 마땅하였다. 독일과 북유럽 등 해외의 자료들과 교육용 표본들을 수집하고 공중에 전시하는 데에 배전의 노력이 필요했다.¹⁹⁶⁾

디자인산업협회는 영국 디자인의 혁신뿐 아니라 개선된 디자인을 해외에 전시하고 홍보하려 노력했다. 전시와 홍보의 기회는 의외로 빨리 찾아왔다. 라이프치히의 그라시 박물관(Grassimuseums)의 관장인 그라우(R. Graul)이 박물관의 신관 증축을 기념해 1927년 ‘국제미술공예전시회(International Kunstgewerbe Exhibition)’를 개최하고 영국을 초청했다. 이 전시회는 독일인들에게 매우 뜻 있는 행사였다. 1차 대전 패전 후 1925년 파리의 아르테코 전시회 때 초청을 못 받았기 때문이다. 반면에 라이프치히 전시회는 종전 이후 처음으로 적대 진영을 포함해 가장 많은 국가가 참여한 미술 행사가 되었다.¹⁹⁷⁾

195) 영국산업미술협회는 앞에서 잠깐 설명했듯이 한동안 디자인산업협회와 연대하여 활동하다 관계를 끊은 상무성 산하 조직이다. 전시회에 참가할 때 출품작을 선별할 권한을 그 협회에 전폭 양보해가면서까지 협력관계를 유지하려 했었다. 그러나 1925년 전시회 이후 디자인산업협회는 자신들의 입장에서 도움이 안 된다고 판단하여 제휴관계를 파기했다고 기록하였다. 이유는 명확하지 않으나 정부의 지원 중단 후 그 쪽의 사정이 달라졌기에 디자인산업협회로서는 그 쪽의 존재가 도움이 안 된다고 판단했던 것으로 추정된다. 산업미술협회는 정부의 지원 중단 이후 자체적으로 어렵게 유지되다가 1930년대에 해체되었다.

196) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, pp. 89-91.

그러나 초청장을 받은 영국 상무국이 해외 전시회의 의미를 평가절하함으로써 참여 자체가 불투명해졌다. 정부 당국은 전시회 참여 자체를 탐탁지 않게 보았다. 예산문제나 전시물의 선별을 둘러싼 미묘한 시비뿐만이 아니었다. 외국인들이 런던에 와서 보면 되는 것이지 영국이 물건을 해외에 가져가 전시할 필요가 없다고 여긴 것이었다.¹⁹⁸⁾ 그라울은 런던 출장에 나서 협회의 회장 로렌스 위버(Sir L. Weaver)와 상의하였고 협회는 사적인 기금을 모아서 참여하기로 결정했다.¹⁹⁹⁾ 본래 구상은 디자인산업협회는 산업제품 쪽을 담당하고 아직 존속 중이던 미술공예 전시협회가 공예품을 책임지는 것이었는데, 당국의 지원 거절로 미술공예 전시협회가 불참하게 되었다.²⁰⁰⁾ 난관 속에서 디자인산업협회는 단독으로 전시회 참가를 추진하기로 결정하였다. 다행히 협회의 전반적 분위기는 “관료 집단이 하지 못하는 것을 우리가 선도”해보자는 쪽이었다.

해리 피치가 총책을 맡고 모든 실무를 민간의 모금을 통해서 디자인산업협회의 이름으로 추진하게 되었다. 그러나 많은 난관이 있었다. 제조업자들은 종종 그래왔듯이 정부가 지원하지 않는 행사에 물건을 제공하기 거절했다. 참여하더라도 전시물의 선별을 협회에 맡기지 않고 스스로 하겠다는 조건을 달아 난처하게 만들었다. 전시물의 디자이너 실명 병기를 번번이 거부하여 많은 상품들이 선별 과정에서 평가받지 못한 채 배제되었다. 제조사가 대여를 거부하거나 백화점이 전시를 불허한 경우도 있었다. 기계제 공업 제품보다 수공예 위주의 제품에서 디자이너 실명 공개에 따른 시비가 적었다. 결국, 현대적 산업을 대변할 상품보다는 수공업 종의 비중이 커졌지만 도리가 없었다. 게다가 영국이 상대적 우위에 있었던 가구와 인쇄물이 전시 공간의 제한 때문에 포함되지 못했다.²⁰¹⁾

197) *The Quarterly* No.1, pp. 6-7.

198) Noel Carrington, pp. 93-94.

199) *The Quarterly* No.1, p.6.

200) Pat Kirkham, *Harry Peach: Dryad and the DIA* (London: Design council, 1986), p. 63.

아깝게 제외된 상품들 중에는 1920년대 부흥기를 맞이한 스코틀랜드의 니트웨어도 포함되어 있었다. 영국의 사정은 산업지원에 적극적이던 독일 정부의 태도와 대조적이었다.²⁰²⁾

라이프치히 전시회는 100동 가까이 되는 전시관의 정렬부터 인상적인 대형 행사로 각국의 집중적인 디자인 전시와 세일즈 경연의 결정체였다. 당시 전시회들은 해가 갈수록 대형화, 국제화되어가는 추세였다. 라이프치히 시 당국이 행사를 국제화시키는 데에 적극적으로 나섰고 영국에 초청장을 보낸 것이었다.²⁰³⁾ 창립 이후 처음으로 협회는 영국 상품이 해외에서 비교될 행사를 주관하였다. 그러나 폐회 직후의 자평은 좋게 보아 절반의 성공 또는 실패 쪽에 더 무게를 두었다. 협소한 공간에 전시물의 양이 많았음을 지적했고 영국 제품들이 유럽 국가들의 모더니즘 디자인들에 비해 흥미를 끌지도 못했다. 전시물들은 영국적인 것들이었고 훌륭한 솜씨의 결과물들이었지만 전시물을 목적에 맞게 배열하는 기술적 지식이 부족했고 전시 공간에 비해 전시물이 너무 많았으며 전시물들은 전시관의 실내 장식과 조화되지도 않았다. 대체적으로 영국인들은 물론 디자인산업협회 회원들조차 디자인에서의 최신 모더니즘을 이해하지 못했고 원하지도 않았던 것이다.²⁰⁴⁾

디자인산업협회가 모더니즘을 이해하지 못했다는 것은 과장이겠지만 전시회 경험이 일천하여 전시물의 배치나 진열, 영국 전시관만의 일관된 디자인 개념, 전시기법과 제품의 홍보 및 마케팅 등 거의 모든 것에 둔감한 것은 사실이었다. 그것은 영국 산업의 저력을 보여줄 기회에 시대에 뒤진 나라 같은 석연치 않은 인상을 남긴 실책이었다. 그 전시회는 “현대적 경향을 보여주려고 고안된” 행사였음에도 협회 측은 “전시회 전체의 개념화에 실패”했고 전시물의 “종류가 지나치게 잡다해서 목적이

201) Noel Carrington, pp. 97-98.

202) Pat Kirkahm, p. 66.

203) RIBA DIA P/1/21 xxx1, 「옵저버(The Observer)」의 기사.

204) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, pp. 97-98.

혼란스러운” 상태였다. 소수의 현대적 제품이 포함되기는 했으나 관객에게 좋게 보이지 않았고 차라리 수공예품만 전시한 것보다 못한 꼴이 되었다.²⁰⁵⁾ 이 비판은 공중과 업계를 향한 것이 아니라 협회 회원들을 향한 외침이었다. 디자인 홍보와 경쟁에서 영국만 소외될 상황에서 협회가 정부 지원의 부재와 산업계의 비협조 속에서 고군분투한 행사였지만, 집행위원들의 마음속에 큰 회한을 남겼다.

당시 언론의 보도와 참관자들의 소감에서도 대륙에 비해 구식 디자인을 탈피하지 못한 영국 제품들에 관한 지적이 완곡하게나마 등장했다.²⁰⁶⁾ 협회 회원의 기고들도 있었다. 위버 회장은 영국인들이 윌리엄 모리스의 앞선 업적을 유지하지 못하고 여전히 전후 유럽의 모더니즘 운동을 전통에 반대하는 일시적 유행쯤으로 폄하하는 경향이 있다고 밝혔다. 그러면서 그는 새로운 독일의 디자인이 대중을 위한 검소하고 건전한 것임을 인정하였다. 위버에 의하면 1927년의 전시는 과거 독일이 영국으로부터 배운 것을 모범적으로 구현하여 보인 것이었다.²⁰⁷⁾ 이른바 ‘일상 삶의 미’라는 목표는 사실인즉 영국이 먼저 시도한 것이었다.

1925년 파리에서 실패했지만 1927년의 라이프치히에서는 정부 지원 없이도 성공했다는 관대한 평가도 있었다. 「타임스(The Times)」와 「레스터 메일(Leicester Mail)」은 디자인산업협회의 해리 피치가 해외 전시회에 무심한 기존의 타성을 깨고 참여를 주도한 것을 높이 보았다.²⁰⁸⁾

205) *DIA Quarterly* No.1, pp. 9-11.

206) RIBA *DIA* P 1/21 xxii, 익명의 출장자가 유명 주간지 「스펙테이터(The Spectator)」에 기고한 짧은글에서 “섬유류, 유리, 도자기, 은제품, 금속제가구와 카펫 등 ‘독일공방’의 제품을 봤을 때, 영국에서 우리가 모더니즘의 가치를 인정하는 데에 여전히 얼마나 더 발전해야 하는 가를 실감했다”고 쓰면서, 라이프치히에서의 행사를 두고 “처음으로 옛것에서 새것으로의 전환이 과격하지 않게 성취된 것을 느꼈다”라고 호평하였다.

207) RIBA *DIA* P/1/21 xxxi, 「옵저버」의 기사.

208) *DIA* P/1/21/xxiii. 1927년 5월 16일 「레스터 메일」, 그리고 5월 12일 「타임스」 기사.

그러나 전시물의 배치는 중요 관건인데 전시품의 수량이 개최국 독일에 이어 2위였던 영국이 전시회에 무경험인 탓에 전시 기법에 무지하여 좋은 인상을 주지 못했다고 자책하였다. 최상의 전시는 그 자체로서 최고의 해외 광고였기 때문이었다.²⁰⁹⁾

영국의 디자인과 제품에 관한 해외언론의 평가 역시 긍정적인 것은 아니었다. 해리 피치는 독일의 몇몇 매체의 보도를 취합하여 몇 장의 협회 내부 문건으로 남겼다. 라이프치히, 막테부르크, 카를스루에, 프랑크푸르트 차이통 등이 영국 전시관에 관해 총평을 남겼다. 대체로 독일 측은 영국이 전시에 그리 성공하지 못했다고 진단하였다. 영국의 상품은 품질, 견고성과 건전성을 보였으며, 모더니즘 운동에 영국이 소외된 것은 아니지만, 영국인들은 오래된 미술 형식을 고수하고 반복한다고 평가했다. 영국이 강한 인상을 주지 못했다고 단정하고 전시물들이 현대산업과의 연관성이 부족함을 지적했다. 영국의 전시관은 영국의 현대 산업이 아닌 미술가들이 스스로 선호하는 것을 보여준 것처럼 보였다. 수공예품은 산업적 환경에서 지속되기 힘들 것이었다. 외국 언론들은 하나같이 보수성을 지적했고 디자인산업협회가 자평한 것과도 다르지 않았다.²¹⁰⁾

디자인산업협회가 관여하지 않은 전시회는 어떠했을까? 1931년 영국의 상공회의소(Chamber of Trade)는 아르헨티나에서 ‘영제국무역전시회(British Empire Trade Exhibition)’를 추진하였다. 협회는 영국의 우수제품 전시 부분의 담당을 요청받았지만, 재원 마련이 불가능하다는 판단에 거절할 수밖에 없었다.²¹¹⁾ 그 전시회는 개막 전부터 비판의 목소리가 있었다. 얼렁뚱땅 헤치우는 영국식 해외 전시의 단면을 보는 것 같다는 전언이었다. 남미에서의 어떤 전시회보다도 진보된 면모라고 주최 측이 주장했으나, 최신의 상품을 전시하는 공간에 튜더 양식 건물이 웬 말이나

209) DIA P/1/21/xxvi.

210) DIA P/1/21/xiii.

211) *The Annual Report, Feb. 12th 1931*, p. 3.

는 비판이 나왔다. 수백 년 전의 고풍스런 전시관에 자동차, 공작기계를 전시하는 것은 정상이 아니었다. 과거를 연상시킬 디자인을 안일하게 반복하는 행태가 영국 무역의 대외 경쟁력을 훼손할 수 있음을 영국인들이 충분히 자각하지 못했다.²¹²⁾ 전시기법의 미숙으로 인한 라이프치히 전시회에서의 실패를 4년 전 경험했음에도 상당수 영국인들은 전시품뿐만 아니라 전시의 기술 자체가 해외 세일즈와 마케팅에 중요 관건임을 여전히 깨닫지 못하고 있었다.

해외에서의 전시회 등 행사 참여와 영국 제품의 대외 홍보는 당국의 무관심으로 인해 전간기 동안 제대로 이루어지지 못했다. 디자인산업협회의 참여와 무관하게 대부분의 해외 전시회의 영국관 운영은 부실하게 행해지고 있었다. 정부 당국자들의 태도는 영국과 식민지들이 참여하는 영제국 전시회가 따로 있기 때문에 굳이 해외의 전시회에 영국이 신경 쓸 필요가 없다는 것처럼 보였다. 전시회는 세일즈였으며 해외 전시회는 상품 디자인의 최신 조류를 파악하고 영국 신제품의 모습을 만방에 드러낼 마케팅의 기회였다. 외국을 다녀온 회원들의 경험담은 영국 산업계가 해외 전시회가 주는 사업적 의미를 이해하지 못했음을 말해주었다. 영국의 무역 경쟁력에 관한 논쟁들은 여전히 현재진행형이다. 마케팅 실패를 주목한 연구들은 영국의 기업들이 새로운 세일즈 기법과 유통 구조의 혁신을 실천했느냐 여부에 주목하는 경향이 있다.²¹³⁾ 그러나 디자인산업협회의 활약과 실패담은 영국의 제조업자들이 국제적 행사를 통한 자사 상품의 해외 선전 기회를 과소평가했음을 잘 보여준다.

협회와 간접적으로 관련이 있었던 전간기의 마지막 국제행사는 1937년의 ‘근대생활용 미술 및 기술 국제전시회(Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la moderne)’라는 긴 이름의 파리

212) *The Quarterly*, No. 14, pp. 26-28.

213) John F. Wilson, *British Business History 1720-1994* (Manchester: Manchester University Press, 1995), pp. 90-93, 그리고 pp. 95-97.

국제 전시회였다. 당시 영국의 상무국은 1934년 1월 미술 산업 평의회(Council for Art and Industry)를 조직하고 임기가 얼마 안 남은 디자인 산업협회 회장 프랭크 피크를 의장으로 임명한 상태였다. 협회와 그 평의회는 피크를 통해서도 직간접적으로는 지속적으로 연결되었다. 전시회는 에스파냐 내전이 발발하고 각국에서 파시즘이 대두되던 시기, 축제를 열기에 매우 어색한 국제 정세 속에서 속행되었다. 박람회에서 가장 두드러졌던 양대 강국은 나치독일과 소련이었다. 반면 영국 정부는 처음부터 전시에 미온적이었다. 더욱이 피크는 소형 전시관을 꾸며 소수의 엄선된 제품만을 출품시켰다.

언론은 전시회의 선전 및 마케팅이란 기능을 애써 외면한 태도를 비판하였고 특히 기업들은 영국관이 너무 적은 업종만 보여주었다고 불평하였다. 해외무역과(Department of Overseas Trade)는 피크와 그가 이끈 평의회가 부적절하게 업무에 대처했다고 비난하였다.²¹⁴⁾ 왜 소규모로 마지못한 듯 참여했으며 무엇이 잘못되었던 것인가? 협회는 1937년 파리 전시회의 영국 전시관을 책임졌는데 협회가 보기에 부족한 자원 탓에 결과는 만족스럽지 못했다.²¹⁵⁾ 그러나 문제는 금전적인 것만이 아니었다. 피크 자신이 1930년대 후반의 어두운 국제 정세 탓이었는지 보수적이고 소극적으로 되었다. 상무국 역시 소극적이었고 영국 전시관을 의류, 공예품과 스포츠용품에 초점을 두고자 했으니, 이는 피크의 생각과 엇비슷했을 것이다. 영국관은 피크의 의중대로 골프공, 테니스라켓, 폴로 및 승마용품, 텍시도, 잉글랜드의 농촌풍경 사진, 도자기와 섬유류로 채워졌다. 라디오나 정밀기계 등 현대의 발명품들은 사라지고 수공예중심 소수 업종만 전시되었다. 피크는 상무국과의 코드는 맞추었을는지 모르나 개혁적 미술가들로부터 비판을 받았다.²¹⁶⁾

214) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, pp. 157-58.

215) *DIA almanack 1948-49*, p. 14.

216) Michael T. Saler, *Avant-Garde in Interwar England: Mediaeval Modernism and*

국제 전시회는 영국의 산업 경쟁력 제고와 해외 영업 마케팅 측면에서 매우 중요하였다. 그 중요성은 갈수록 커지고 있었다. 그런 상황에서 피크의 보수화는 그가 협회의 회장을 지냈고 런던 교통의 디자인을 일신한 인물임을 감안할 때 기이하게 보일 것이다. 다만 1930년대 후반의 분위기를 상기할 필요가 있다. 불길한 국제 정세 속에서 전위예술 및 국제주의적 모더니즘 양식에 대한 회의가 꿈틀거리고 있었다. 국제 전시회든 뭐든 국력 과시용 거대 행사를 향 한 영국 정부의 자세가 소극적이었다면, 피크와 정부 관계자들의 내심은 프랑스, 독일, 소련이 서로 미학적 주도권 다툼을 하도록 놓아두고 간단하게 치르자는 것이었을 수 있다. 나치 집권 후 독일공작연맹은 정부 측과 대립하다가 결국 강제 해산되었고 공작연맹을 주도했던 유태계 디자이너-건축가들이 런던으로 망명했을 때 디자인산업협회의 일부 회원들이 그들을 맞았고 영국 내에서 일을 할 수 있도록 지원하기도 하였다.

3. 디자인 개혁의 성과

건축에서의 보수성은 디자인에서의 보수성과 상통하였다. 그러나 디자인의 진부성은 모더니즘의 문제라기보다는 미술가가 산업에서 소외된 현실, 기업 내 디자이너의 낮은 위상과 형편없는 보수 등 구시대적 관행의 문제였다. 디자인은 대개 영업사원이나 경영자의 재량에 맡겨졌고 제조업체들은 전문교육을 받아 말이 많은 미술인들을 달가워하지 않았다. 소량의 고품질 수제품은 부유층을 위한 고가품이었고 대량 생산품들은 하류층을 위한 싸구려라는 오명을 갖게 되었다. 염가의 대량 생산품도 아름답다울 수 있다는 사회적 확신은 부재했고 그런 확신의 결여는 디자인 혁신과 나아가 혁신을 통한 대외적 디자인 경쟁력 제고의 걸림돌이었다.

the London Underground (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 158-59.

이상의 문제는 디자인산업협회가 처음 겪은 애로사항이 아니었고 19세기부터 이어진 고질적 문제였으며 디자인 개혁가들이 풀어야 할 숙제였다. 산업계와 미술계의 상호 불신과 오해를 드러냈던 좋은 사례가 있다. 1888년부터 1890년까지 존속했던 ‘미술의 진흥과 산업응용을 위한 전국협회(National Association for Advancement of Art and its Application to industry)’의 실패 사례는 영국 산업계와 미술계가 봉착했던 현실의 한 단면을 보여준다. 이 협회는 윌리엄 마틴 콘웨이(W. M. Conway)와 그 측근들에 의해 창설되었다. 당시 30대였던 콘웨이는 케임브리지 출신으로 미술평론가이자 등산가로 유명했으며 훗날 자유당 하원의원을 지내고 남작이 된 인물이었다. 콘웨이의 ‘전국협회’는 1888년부터 1890년까지 각각 리버풀, 에딘버러, 그리고 버밍엄에 3차례 모임을 가졌다.

참가자들은 산업국가 영국의 성공을 위해서는 지속적이고 탄탄한 토대가 필요함을 토로하였다. 영국이 상품 디자인 면에서 후발 경쟁국들에게 밀리고 있다는 데에 공감하였다. 연사들은 미술 학교가 제구실을 못 하고 있다는 점, 그리고 미술계가 제조업자, 소비자와 디자이너 사이를 중재하지 못 하는 점을 지적하였다. 산업을 혐오하는 러스킨식의 시대착오를 비판하는 등 기존의 미술공예운동에 비하면 사뭇 급진적인 견해들이 쏟아졌다. 모리스나 복고적 길드주의와 다른 방식, 기계식 제조 공장을 위한 상품 디자인이 소개되기도 했다. 발언들만 보면 20세기 산업디자인의 수사를 방불케 한다. 그것은 일면 1880년대 미술공예 진영 일각에서의 인식변화의 표출이었다. 그러나 그렇게 전향적인 의견들이 그저 그들끼리의 말 잔치로 끝난 이유는 무엇일까? 수사는 다양했지만, 그것들은 미술가, 건축가 개개인의 주장에 불과했고 대개 작은 공방에서 개별적으로만 시도되었다. 전국협회는 어떤 단일한 정책을 도출하거나 새로운 목표를 규정하지 못했고 전체를 이끌 통합적 리더십이 부재하였다.²¹⁷⁾

217) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts movement*, pp. 161-163. 전국협회의 등장과 연례회합과 참가자, 발언에 관해서 참조.

마틴 위너는 이 ‘전국협회’가 3회째 회합을 끝으로 용두사미가 된 점을 주목한다. 영국은 산업에 비호의적인 사회였으며 문필가들, 예술가들 스스로가 산업가들에게 적극적으로 손을 내밀지 않았던 것이다. 콘웨이 자신부터 그러하였다.²¹⁸⁾ ‘전국협회’의 취지가 산업가들을 일깨우고 그들의 미적 안목을 높일 것이라면 산업가들을 직접 접촉하지 않은 채 신문의 기고문을 보고 그들이 찾아오기를 기대했다는 것은 안일한 태도가 아닐 수 없다. 결국, 전국협회는 예술가들, 문필가들의 말 잔치로 끝났다.

콘웨이 남작과 그의 ‘전국협회’를 다룬 연구는 별로 없다. 스탠스키에 따르면 영국은 산업화를 주도했지만, 계급 인식이 상공업을 쉽게 받아들이지 못하게 만들었다. 또 그 못지않은 불편한 관계가 디자인과 산업, 순수미술과 공예 사이에도 존재하였다.²¹⁹⁾ 예술 내부에도 장르 간의 위계가 존재하였고 상공인은 예술계와 분리된 집단으로 남았던 것이다. 이런 분위기에서 장르와 업종을 넘어서는 협력은 기대하기 어려웠다. ‘전국협회’의 좌절은 협력은커녕 예술가들과 논객들을 향한 산업가들의 불신만 키웠을 수 있다. 콘웨이의 시도는 미술인들이 산업가들에게 선뜻 다가가지 못했고 회합이 미술인과 논객들 중심의 토론에 그쳤기 때문에 목표했던 바를 성취하지 못했다. 부문 간의 소원함과 불신은 디자인 개혁을 지향하는 진영이 넘어야 할 과제였다. 산업가들이 미술가를 추상적 수사를 늘어놓는 몽상가, 현실감각이 결여된 열정주의자 등으로 간주하는 경향이 있었기 때문이다.

콘웨이의 ‘전국협회’ 이후 반세기가 지난 후 산업디자인의 현실은 어떻

218) Martin Wiener, *English Culture and the Decline of The Industrial Spirit, 1850-1980* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), First Published 1981, pp.178-79.

219) Peter Stansky, “Art, Industry, and the Aspirations of William Martin Conway,” *Victorian Studies* Vol. 19, No. 4 (June, 1976), pp. 466-67. 이 흥미로운 논문은 콘웨이의 일기장과 편지 등을 자료로 집필되었고, 마틴 위너도 이 논문을 인용하였다. 위너는 산업가들에게 전국협회에 동참을 촉구한 증거는 「타임스(The Times)」에 실린 서신 한 편이 확인된 것의 전부라고 밝혔다.

게 변해 있었을까? 평론가 겸 미술사가인 니콜라우스 펍스너(Sir Nikolaus Pevsner)는 나치 집권 후 1934년 영국에 망명했는데 영국인 동지들의 주선으로 버밍엄대학교에 연구직을 얻었다. 그는 수년에 걸쳐 수백 개의 관련 업체와 학교를 직접 방문 순시하고 기업인 교사 등 관계자들과 인터뷰 하여 수집한 자료들을 기초로 17개 업종을 분류하여 면밀히 조사하였다.²²⁰⁾ 펍스너는 디자인을 기준으로 “영국 제품의 90%가 미적 기대치에 미달하였으며 중부유럽 국가들이 미적으로 더 우수하다”고 진단하였다. 90%라는 수치는 어떤 계산의 결과라기보다는 하나의 상징적인 판정일 것이다. 펍스너는 책에서 경쟁국의 수준과 동향을 파악하여 제품별 디자인의 우열 등급을 나누었다.

상급	운동구, 여행용품, 자동차, 욕실 및 화장실 장비, 손목시계, 철제창틀, 서체, 섬유제품 일부, 도자기 일부, 라디오캐비닛, 전기오븐, 합성수지제품
중급	유형성 가죽제품, 은 세공품, 유리제품
하급	벽지, 자수
최하급	보석제품, 카펫

단순히 이 표만 보면 상급의 제품이 중하급의 제품보다 많으므로 상황이 나쁘지 않은 것으로 보일 수 있다. 그러나 자세히 검토된 현실은 그렇지 않다. 보고서를 종합해 다시 보면 영국에서 디자인의 현대적 개혁, 전통 수공업에서 산업디자인으로의 도약을 가로막는 최악의 업종은 주거

220) 그 17개 업종이란 금속제품, 실내용 전기가스 기기, 가구, 섬유제품, 카펫, 벽지, 도자기, 유리제품, 은 및 도금제품, 식기, 플라스틱 몰딩제품, 라디오 캐비닛, 보석제품, 시계, 가죽제품, 포장제품, 인쇄물, 그리고 자동차 등이다. 펍스너의 분류는 당시 로열 미술학교(Royal College of Art)의 디자인공예 학부의 교육 과목인 도자기, 금속제품, 스테인드글라스, 면직 프린팅, 직조, 자수, 목각, 장식, 서체와 조명, 제본 등 10개 분류에 비해 훨씬 더 현장 중심적인 것이었고 산업계의 현황을 잘 반영한 것이었다. 그리고 로열미술학교의 과목분류는 Nikolaus Pevsner, *An Enquiry into Industrial Art in England* (London: Cambridge University Press, 1937), p. 153 참조.

환경과 밀접한 것들인 가구, 인테리어, 카펫, 일부 섬유제품이었다. 이들 제품군은 디자인의 진보를 거스른 점에서 가장 두드러진 업종이었다. 대표적으로 구태의연한 것은 건축 및 도시계획과 밀접한 관계에 있고 삶의 공간을 시각적으로 구성하는 품목들이었다. 디자인산업협회가 대중의 일상 삶에서의 미를 지상과제로 삼았기에 협회로서는 더욱 안타깝고 답답하게 느낄 만했다.

영국에서 디자이너의 위상은 주변적이고 불확실했으며 기여도는 낮았다. 산업 디자이너란 존 글로그의 책 제목대로 영국에서는 산업 생산에서 ‘누락된 기술자(Missing Technician)’였다.²²¹⁾ 미술가가 소외된 가운데 진행된 디자인 결정은 영업팀장이나 경영자의 재량에 맡겨졌다. 그렇게 해서 등장한 제품들의 외양은 대개 잘 팔리는 외국 것 복제, 어설픈 사이비 모더니즘 디자인, 우연에 의존한 정체불명의 디자인 등이었다. 또, 이들 업종에서 선호된 지난 시대 디자인 복제들, 빅토리아 시대나 조지 시대를 연상시키는 구식 디자인은 고가 제품군에 많았고 고가 제품은 수제품이었기 때문에 좋은 디자인의 기계화와 대중화를 가로막는 장애물이었다. 수제품이 구식 디자인이고 상류층에게 공급되다보니, 기계제 대량 생산품은 하류층을 위한 싸구려라는 오명을 갖게 되고 영국적인 최상의 제품은 전통적 외양을 띤 수제품들이라는 오해의 빌미를 남겼다. 소비자는 대량 생산품 역시 최상의 아름다움을 지닐 수 있다는 확신을 가지지 못했다. 확신의 결여는 디자인 혁신과, 혁신을 통한 국제적 디자인 경쟁력의 제고에 걸림돌이었다.

영국의 디자인 낙후 상태와 모더니즘 부재를 지적한 기록들, 언설들은 도처에 많이 있다. 과거의 향수를 표현한 복제품들, 19세기 풍의 수제 가구들이 당장은 팔릴 것이지만 업계는 일반 대중을 향한 저렴한 양질의 가구를 공급해야 했다. 방법은 기계화를 통한 대량 생산이 아니면 불가

221) John Gloag, *The Missing Technician in Industrial Production* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1944)의 제목을 주목할 것.

능한 것이었으며 사용상의 편의도와 외관의 미적 수준을 유지하려면 전문 교육을 받은 미술인이 생산 과정에 참여할 필요가 있었다. 1920년대 말 미국의 대형 가구업체들이 이미 전문 디자이너를 고용하기 시작하였다. 대공황 시기 고가품 시장이 타격을 많이 받았지만 서민용 중저가 제품 라인이 경쟁이 치열해지면서 제조업자들은 디자인에 관심을 더 기울이기 시작했다. 영국의 가구업체들은 부유층을 향한 일부 수제 가구를 제외하곤, 기계화와 대량 생산을 단지 가격을 낮추기 위한 수단으로만 생각하기 때문에 미국에서와 달리 전문가에 의한 기계제 양산을 위한 수준 높은 디자인이 드물었다.²²²⁾ 디자인 미술과 기계에 의한 대량생산이 결합하여 제품 경쟁력을 높일 것이란 신념이 결여되었고 영국인들에게, 특히 산업가들과 소매상들에게 산업과 예술은 상호 협력 대상이 아닌 안티테제였다. 산업 디자인이란 용어도 생소한 것이었고 미술로서의 디자인이란 공장이나 산업현장과 어울리는 개념이 아니었다.

영국 산업가들은 1차 대전 이전으로 회귀하고픈 본성의 소유자들이었다. 영국 산업가의 공장은 창업주인 할아버지 시절부터 튼튼하면서 화려하지 않은 상품을 만들면서 사업을 확장해왔고, 세상이 흔들려도 영국은 변함없이 굳건하였다. 자신의 사업은 이른바 미술가라는 사람들을 필요로 하지 않는다고 믿었다. 그것이 산업계의 통념이었다.²²³⁾ 산업계뿐 아니라 일반 대중의 소비 습성과 기호 역시 관성이 있어 기술적 미적 진보를 따라 적응하는 데에 문제가 있었다. 가령 촛불과 가스등에 오랫동안 익숙해진 소비자는 새로 출현한 형광등에 쉽게 적응하지 못했다. 최신의 산업 디자인을 향한 거부 의 이면에는 이른바 ‘합목적성’ 지상주의, 모더니즘이 표방한 극단적 기능주의에 대한 오해도 있었다. 실제 산업계의

222) Gordon Russell, *Designer's Trade* (London: George Allen & Unwin, 1968), pp. 132-45.

223) John Gloag, *The Missing Technician in Industrial Production* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1944), p. 151.

종사자들은 모더니즘 사조가 뭔지를 제대로 알지 못했다.²²⁴⁾ 이는 영국 미술사에서 반복되는 질문, 영국에 모더니즘이 단 한 번이라도 있었나 하는 문제 제기를 상기시키는 점이다.

면제품 제조업자들은 호황 국면에서 디자인이란 것도 없는 구식상품을 만들어오다가 대공황 시기에 와서야, 격화된 국제 경쟁 국면 앞에서 기호 상품을 위한 디자인에 뒤늦게 관심을 두었다. 그러나 현업에 투입될 우수 디자이너는 부족했다. 19세기 이후 영국 산업계에서 디자이너들은 낮은 대우를 받아왔고 전문가로 대우받지 못했다. 산업가들과 영업사원들은 고객의 취향을 자신들이 제일 잘 안다고 자부했고 구매자가 새로운 외관을 기피한다고 단정하여 혁신적 디자인을 미술가로부터 구매하지 않았다. 디자이너 없이도 성공적으로 이루었던 성과가 체질적 변화의 발목을 잡은 것인데, 이것은 크게 보면 영국 산업이 가진 역사적 선진성의 부작용이었다. 영국 면공업이 제국 내부 시장에서 튜더, 빅토리아 양식을 복제해서 팔면서 생명력을 유지해온 습성에 의존하는 한, 해외 시장은 신흥국에 잠식당할 것이고 중국에는 국내 시장도 내어 줄 우려가 있었다.

반면에 미국 등 후발 공업국가에서 제조업체들은 디자이너들과 제휴 폭을 넓혀갔고, 산업디자이너가 된 미술가들은 생산 과정 속에서 자신들이 어떻게 사업가들의 파트너가 될 수 있는가를 발견하였다.²²⁵⁾ 대공황은 대다수에게 고난과 시련의 시기였지만 다른 한편 특히 미국에서는 공황기의 경쟁이 산업 디자인의 황금시대를 열게 되었다. 산업가들은 디자인이 소비자를 유혹하는 미끼가 된다는 점을 알았고 새로운 수요의 창출을 위해 유능한 디자이너를 찾았다. 그들의 요구에 봉사하는 새 시대의 디자이너는 매장과 무대 디자인, 포장, 광고 등 상업적 분야에서의 경험을 쌓은 미술인 가운데 출현하였다. 공예인이 산업 디자이너로 변신한

224) *Ibid.*, pp. 151-62.

225) *Ibid.*, pp. 162-65.

경우도 있지만, 자신의 사명이 비즈니스가 아닌 예술이기를 고집한 부류는 미국에서 주류 디자이너가 되지 못했다. 1930년대 이른바 ‘뉴욕의 4인’으로 불린 티크(Walter Dorwin Teague), 게데스(Norman Bel Geddes), 드레이퍼스(Henry Dreyfuss), 로위(Raymond Loewy) 등은 산업가에게 디자인을 제공하는 비즈니스 파트너이자 디자인 컨설턴트로 행세하여 성공하였다.²²⁶⁾

독일의 산업 디자인이 최적의 형식 도출을 강조한 데 비하여 미국의 산업 디자인은 세일즈를 목표로 함으로써 상업적 성격이 강했다. 유럽의 초기 산업 디자인이 대개 건축가-디자이너들의 작품인 반면 미국의 산업 디자인은 주로 극장 디자인이나 시각 디자인 경력자들의 몫이었다.²²⁷⁾ 신종 직업인 디자인 컨설턴트의 임무는 디자인으로써 소비자를 유혹하여 자신과 계약한 산업가에게 돈을 벌게 해주는 것이었다. 산업 디자이너는 새 모델을 계속 시장에 내놓음으로써 유행을 창조하고 멸절된 기성 제품을 유행에 뒤진 것으로 만드는 ‘고의적 진부화’의 능력의 소유자였다. 진부화에 의한 구매 유도라는 새로운 전략의 매출 효과는 1930년대 미국에서 입증되었다. 그러나 진부화 전략은 미국식 소비주의 문화의 산물로서 영국의 도덕적 관념으로는 용납되기 어려운 것이었고, 영국 미술계가 그것을 수용하기까지는 시간이 더 필요했다.²²⁸⁾

웹스너는 자신이 진단한 “영국 제품의 90%가 수준 미달”인 이유를 제1차 대전 이후 영국과 독일의 경제의 차이에서 찾았다. 그는 독일에서는 패전 후 난국 타개를 위해 미술계와 산업계가 제휴했지만, 승전국인 영

226) Jeffrey L. Meikle, *Twentieth Century Limited*, pp. 27-37. 그리고 David A.

Hounshell, *From the American System to Mass Production 1800-1932*, pp. 42-67.

227) Karl T. Ulrich and Steven D. Eppinger, *Product Design and Development* (New York: McGraw-Hill, 2008), 유럽과 미국의 차이에 대해서는 pp. 189-90을 참고.

228) Jonathan M. Woodham, ‘Putting the Industrial Design: Early Problems Facing the Council of Industrial Design’, in *Design and Cultural Politics in Post-war Britain*, pp. 126-27.

국에서는 누구도 그렇게 할 절박한 필요를 느끼지 않았다고 보았다. 펍스너는 영국과 독일의 차이가 특유의 계급성, 계층 간 사회적, 심미적 차별화 경향에도 기인한 것으로 진단했다. 뚜렷한 계급적 차이, 빈부의 격차가 초계급적 국제주의적 성격을 갖는 모더니즘 양식의 수용을 어렵게 했다는 것이다. 모더니즘은 대량생산 및 대량소비로 직결되는 관건이므로 국민 내부의 계급적 성향 차이가 줄어들어야 모더니즘 양식이 시대적 경향으로서 가속화될 것이었다. 모더니즘 산업 디자인으로의 개혁은 대중을 위한 기계에 의한 양질의 대량 생산품을 겨냥했다. 그러나 여전히 소수 부유층이 회고적 수공예를 선호하고 다수의 하류층은 미술가의 손을 거치지 않은 조악한 대량 생산품이 홍수 속에 사는 것이 영국인들의 전형적 삶의 모습이었다.²²⁹⁾

이와 비교하여 디자인산업협회의 회원인 글로그의 진단은 비교적 온건하고 현실적이었다. 문제는 미술을 실무에서 이탈한 뭔가 특별한 것으로 봄으로써 미술이 일상적 삶과 비즈니스 세계로부터 유리된 데서 시작되었다. 그런 무지가 일상의 해악이 되고, 디자이너와 미술가를 무시한 대가를 세상이 치르기 시작한 것이었다.²³⁰⁾ 이상의 비판들에서 많은 이들이 영국의 디자인 현실에 대한 비판과 해법 모색에 동원한 수사들은 디자인산업협회의 수사와 상통하는 것들이었다. 또, 그것들은 대개 미술공예운동에 뿌리를 둔 것들, 일찍이 러스킨과 모리스 등의 가르침에서 기원한 수사들이었다. 일상에서의 아름다움 실현, 분업과 소외가 아닌 부문 간의 협업, 사용상의 실용성을 위한 외양 도출이란 생각들은 모두 면면히 내려온 미술공예운동의 유산이었다. 어떤 전기가 마련되지 않았을 뿐이지 디자이너의 소외와 부문 간의 소통 부재를 극복할 희망이 영국 산

229) Nikolaus Pevsner, *An Enquiry into Industrial Art in England* (London: Cambridge University Press, 1937), pp. 201-2.

230) John Gloag, *Industrial Art Explained* (London: George Allen & Unwin, 1946), First published 1934, pp. 34-35.

업계에 없는 것은 아니었다. 산업과 미술 간의 소통 부재는 경제를 조율할 조정자가 없이 산업화에 성공했던 역사적 과정이 만든 결과였다. 그리고 그것은 앞서 설명한 대로 선진성의 부작용 또는 선발자의 딜레마라고 할 만한 것이지만, 디자인산업협회의 노력은 협업에 의한 디자인 혁신을 통통해 그 돌파구를 찾으려는 미술인들의 시도라는 의미가 있었다.

영국 미술, 디자인, 건축에서의 모더니즘은 소수파의 실험 수준이었고 유럽에서와 달리 시대적 조류를 이끌지 못했지만, 영국에서도 변화의 바람은 불고 있었다. 아방가르드 예술은 1910년대부터 블룸스버리(Bloomsbury) 그룹 등에 의해 간헐적으로 소개되고 있었다. 1920년대에 전문지와 출판을 통해 미술과 사회를 논했던 지적 흐름은 1930년대에 더욱 거세졌고 BBC 라디오는 자체적 방송 주간지 『리스너(Listener)』를 통해 아방가르드 미술을 공개적으로 토론하기에 이르렀다.²³¹⁾ BBC는 1932년 2월에서 3월까지 브리스틀의 그래머스쿨 원장이자 디자인협회 회원인 조세프 에드윈 바튼(J. E. Barton)을 대담 프로 ‘변화하는 세상’ 시리즈의 ‘모던 아트’ 편에 출연시켰다. 프로그램에서 산업 디자인 문제가 토론되었고 그 내용은 팸플릿 형태로 출판되었다. 이 시리즈는 BBC의 가장 성공적인 프로그램으로 손꼽혔으며 인쇄된 팸플릿 또한 방송사 팸플릿치고는 이례적일 정도로 대형 책자였다. 같은 해 가을에는 ‘디자인과 산업’ 시리즈에도 협회 회원들이 출연하였다. 이듬해 1933년의 4월부터 6월까지 방송된 ‘근대적 삶에서의 디자인(Design in Modern Life)’이라는 토론 프로는 디자인산업협회의 자문을 통해서 제작되었고 그 토론에 회원들이 출연하였다.

1933년 시리즈는 11개 프로그램으로 구성되었는데 그중 8개 프로그램에 협회 회원들이 출연하여 발언하였다. 출연진으로 첫 방송을 탄 바튼

231) Michael T. Saler, *Avant-Garde in Interwar England*, pp. 131-132. BBC의 ‘리스너’는 1930년대 발행 부수가 4만에서 5만에 이르는 BBC청취자 및 일반 독자를 대상으로 한 인기 주간지였다. 1929년 창간되어 1991년 폐간되었다.

외에, 디자이너 겸 가구업자로서 이후 협회 회장을 역임할 고든 러셀(Sir. G. Russell), 영국에 드문 모더니스트 건축가인 맥스웰 프라이(M. Fry), 미술사가, 평론가 겸 작가인 제임스 레이버(J. Laver), 그해 11월 회장이 될 행정가 겸 기업인 프랭크 피크, 작가 겸 디자인 평론가 존 글로그(J. Gloag), 러시아 태생의 영국 건축가 세르게이 체르마예프(S. Chermayeff), 그리고 M. L. 앤더슨 등 디자인산업협회의 대표적 인사들이 망라되었다.²³²⁾ 프로그램 방송 후 출간된 팸플릿의 편집을 총괄했던 캐링턴은 BBC 토크쇼는 디자인 문제가 중요한 토론 주제임을 세상이 인식하게 된 계기였다고 회상했다.²³³⁾ 디자인 프로그램을 기획한 담당자는 라디오 교육프로그램 담당자였다. 디자인산업협회는 항상 디자인은 대중 교육의 사안이고 디자인 인식은 공유될 필요가 있다고 보았다. 디자인 인식의 공유 역시 협회가 창설 당시부터 늘 강조했던 것이니, BBC의 디자인 토크 방송은 곧 협회의 목표 실천의 기회였다. 방송 출연은 협회의 계획에도 없었던 뜻밖의 기회였으며 협회가 그 기회를 전시회에서처럼 디자인을 계몽할 계기로 활용한 것이었다. BBC가 디자인 관련 프로그램을 제작함에 있어 디자인산업협회에 우선적으로 협조를 요청하였고 협회의 논객들이 방송 출연의 기회를 잡은 점은 협회가 언론으로부터 영국을 대표하는 디자인 단체의 위상을 인정받았다고 볼 만한 증거이다.

협회의 갖가지 노력들이 실제로 얼마나 영국 상품의 현대화와 개혁을 이끌어 영국 산업의 디자인경쟁력을 높였는지는 구체적인 수치 데이터로 가늠하기 힘들다. 그러나 디자인산업협회는 무엇을 추구하든 군소 민간 단체들이 예외 없이 난립하는 영국 특유의 현실 속에서 가장 큰 디자인 개혁 기구였다. 지도부는 항상 경쟁적 유사단체의 등장으로 회원을 빼앗

232) *Annual Report, Mar. 9th 1933, Annual Report, Mar 8th 1934*, 그리고 *The Quarterly* No. 17, p. 14를 참조할 것.

233) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, p. 115.

가지 않도록 주의를 기울임으로써 강력하고 큰 기구로서의 위상을 지켰다. 그 덕분에 1930년대의 일부 입법을 이끌어내었고, 중앙정부가 디자인 개혁과 미술교육에 간섭의 손길을 뻗치도록 유도했다. 상무부 산하 미술 산업 평의회가 설치되고 협회의 인사들이 핵심 요직에 임명된 것 역시 가시화된 협회 노력의 성과였다.

디자인산업협회는 문제의 해결이 요원하나 불가능한 것은 아니라고 보았는데, 협회가 생각한 중요 관건은 국가 공권력을 어떻게 디자인 개혁에 끌어들이느냐의 문제였다. 협회는 모임에 디자인 관련 인사들뿐만 아니라 정치권 인사들도 기회가 닿는 대로 초청하여 견해를 듣는 기회를 마련하였다. 주 런던 스웨덴 공사, 노동당의 모즐리 의원, 그린우드 보건부 장관을 초청한 것이 좋은 사례이다. 특히 그린우드 보건 장관은 디자인산업협회와 그간의 활동들은 물론 이 협회가 도시정화와 농촌보존 운동에 뛰어든 취지를 잘 이해하고 있었다. 그러나 그의 연설은 영국이 권위주의적 통치에 있지 않고 권한과 임무가 분산된 국가이므로 단일한 의지에 의한 신속한 조치가 불가능하다는 현실을 담고 있었다. 중앙정부와 지자체가 현행법상 구체적인 도움을 줄 수 없는 한계를 드러낸 것이어서 일면 실망스러운 것이었다.

디자인산업협회의 도시와 농촌 미관 개선 운동이 한창이던 1929년 연말 연례 만찬에 노동당 정부의 보건부 장관인 아서 그린우드 의원(Arthur Greenwood, MP)이 참석하였다. 그의 연설은 정부 당국자의 운동에 관한 인식뿐 아니라 영국식 체제에서의 정부의 권한과 한계를 보여준다. 우선 그린우드는 협회를 창설 당시부터 잘 알았으며 농촌 보존과 도시정화에 뛰어든 취지를 이해하고 공감하고 있었다. 그는 협회의 역동적인 힘이 그의 시선을 가치 있는 모든 것의 보존이라는 더 큰 과제로 둘러진 것에 대해 공감한다고 했지만, 국민 복리에 관련된 정책의 성공은 의회가 아닌 지자체 의회에 달려 있고 일괄적 조치가 어려우므로 누

군가의 주도가 아닌 협력을 통한 것이어야 한다고 말했다. 장관이 이해한 국토의 파괴, 농촌 경관의 훼손, 도시의 마구잡이식 난개발의 폐해의 실상은 디자인산업협회가 거듭 고발한 구체적 사례들과 다르지 않았다. 더욱이 그가 주거환경이 단지 피신처를 제공하는 것에 불과해서는 안 되며 양질의 삶과 쾌적한 가정을 보장해야 한다고 본 것, 그리고 지난 세기의 건축이 단지 유용성이 아닌 삶의 아름다움을 소중히 했던 시대의 산물이라 생각한 것은 곧 러스킨과 모리스의 가르침, 미술공예운동의 이념에서 비롯되고 레서비와 플레처의 저술을 통해 협회의 실천 철학이 된 수사들과 거의 같은 것이었다.

그러나 그린우드는 영국이 어떤 단일한 지도력이 일사불란한 운동을 실천으로 이끌어내기가 구조적으로 불가능할 정도로 분권화되고 다원화된 사회임을 재확인시켰다. 선전을 통한 여론조성, 여론에 의한 정치권 압박이란 절차는 느리고 일면 비효율적일 수밖에 없었다. 그런 현실에서 당국의 책임자가 제시할 수 있는 대책은, 의회가 입법에 의해 지방정부에 권한을 부여하고 민간단체들이 계몽을 통해 공중의 인식의 전환을 이끄는 식의 역할분담론이었다. “냉정한 조치가 아닌 오직 공공여론의 빠른 성숙에 의해서만 해결” 된다는 것, “저는 제 몫을 하겠으나, 여러분은 공중의 취향 표준을 정화하는 일”을 하라는 것, 그럼으로써 “무계획과 통제되지 않은 개발이라는 적과 싸워서 이기는 것이 가능”하다는 말은 각자의 역할이 따로 있다는 뜻이었다.²³⁴⁾ 중앙정부는 딱히 해줄 수단이 없었고 각자 알아서 열정으로 매진하는 것 말고는 도리가 없었다. 영국의 헌정 체제를 협회의 회원들이 몰랐을 리 없고 정부 인사에게 별도의 기대를 품지는 않았을 것이지만 강력한 플랜으로 난국을 헤쳐주길 바란 그룹에게는 실망스러운 기존 입장의 되풀이였다. 그린우드의 연설은 제도주의자들의 주장대로, 정부의 개입이 없는 산업화 과정에서 작은 국가

234) *The Quarterly*, No. 10, pp. 4-6, 여기에 장관의 연설 전문이 수록되어 있다.

와 분권화된 행정이 제도화하여 고착됨으로써 효율적 디자인 개혁을 위해 국가의 개입이 필요한 경우에도 경로 의존성 탓에 신속한 정책적 지원이 구조적으로 불가능한 현실을 보여주었다.

그러나 그의 연설은 협회의 미관 개선 운동 가담 이후 1년여가 지난 시점에 정부가 이미 활동을 구체적으로 인지하고 있는 사실, 디자인산업 협회의 고발, 선전과 홍보의 실천이 상당히 공감되고 효과가 가시화된다는 사실을 재확인하였다. 협회는 1930년 여름 마지막 『경고지침서』가 인쇄 중임을 전하면서 협회의 고발 사업이 단기간에 가시적 효과를 보았다고 밝혔다. 지도부는 나름대로 자신감을 가지게 되었으며 이후로 협회의 고발 사업을 끝내겠다고 밝혔다.²³⁵⁾ 디자인산업협회는 산업계와의 연대 안에 있어야 할 단체였으며 사업의 우선적 대상은 산업이었고 산업계가 협회와 미술계를 신뢰하게 만드는 것이 급선무였으므로, 1932년 1월 디자인 개혁 사업에 복귀를 선언하였다.²³⁶⁾

1930년대 이르자 영국의 무역 경쟁력 저하를 우려한 지적들이 자주 등장하였다. 평소 보호무역을 거부하던 정부 역시 보호무역으로 기울어 제국 특혜(Imperial Preference) 관세 조약을 맺기에 이르렀다. 무역 경쟁력이 국가적 관심사가 되면서 디자인 경쟁력 역시 중요한 변수가 되었다. 협회는 늘 자유방임적 자본주의와 민간업자들에 의한 투기적 개발의 폐해를 비판했고 산업 디자인의 촉진을 위해 국가의 개입이 절실하다고 보았다. 1930년대 이후 정부의 조치들은 협회의 요구를 일부분 수용했거나 협회의 입장을 반영한 것이었다. 1932년의 고렐 위원회의 등장과, 그 위원회의 보고서에 따른 정부의 전시회 추진과 미술산업평의회의 창설 등은 모두 협회의 일관된 입장이었다. 미술산업평의회는 1939년 전쟁 발발로 해산되지만 1944년 대폭 확대된 조직으로 재탄생되는데 오늘날 디자인 평의회의 전신인 산업디자인평의회가 그것이다. 그밖에 중앙정부의

235) *The Quarterly*, No. 12, p. 14

236) *The Quarterly*, No. 17, pp. 6-7.

문건이나 런던 시의회의 보고서 등에 디자인산업협회의 주장들이 인용되어 활자화되기도 했다.

디자인산업협회가 농촌 보존 및 도시정화 사업에 전력한 기간 중에도 영국인의 과거 향수를 선호하는 성향, 국내 시장에서의 옛날 디자인 복제의 유행 등에 따른 영국 디자인의 진부함, 그에 따른 해외 경쟁력 저하를 우려한 지적들이 간헐적으로 나오고 있었다. 그런 지적은 1930년대에 대공황을 겪으면서 더 빈번해졌다. 1926년 스탠리 볼드윈의 보수당 정부는 일찍이 ‘제국 마케팅국’을 신설하고 국산품 애용 캠페인인 ‘제국 상품 구매하기(Buy Empire)’ 운동을 추진하였다. 그러나 영국인들의 자유무역을 향한 신뢰와 보호무역에 대한 거부감은 1929년 보수당을 패배시킬 정도로 강했다. 그러나 대공황의 국면에 램지 맥도널드의 의회 해산으로 등장한 1931년의 거국내각 정부는 보호무역으로 기울어 1932년 자치령 및 식민지 대표들이 캐나다 오타와에서 회합하고 관세에 관한 제국 특혜를 내용으로 하는 조약을 맺기에 이르렀다. 퍼거슨의 말대로, 호경기에는 생각할 수 없었던 것이 총체적 위기에는 꼭 필요하였다.²³⁷⁾

특혜 관세 도입으로 영국 제조업체들은 식민지와 영연방의 시장을 확보하는 데에 유리해졌지만 상품의 대외 경쟁력이 점차 관심사로 떠올랐다. 특혜 관세의 효력에 관해서는 학자들 사이에 이견이 있기는 했으나 이 조약이 제국 내 무역을 이전보다 눈에 띄이게 증가시킨 점만은 사실이다.²³⁸⁾ 훗날 에드워드 8세가 되는 왕세자가 1931년 12월 협회에 보낸 메시지가 회원들에게 공개되었는데, 왕세자의 메시지는 기존의 인사말과 달리 경쟁과 승부를 염두에 둔 점이 두드러졌다. 왕세자는 “디자인에서 다른 나라들에게 추월당했기 때문에 주도권을 누렸던 기술적 탁월성의

237) 닐 퍼거슨, 김종원 역 『제국』 (민음사, 2006), 그리고 p.427, 박지향, 『영국사』 (까치, 1999), pp. 464-65.

238) Simon C. Smith, *British Imperialism 1750-1970* (Cambridge: University Press, 1998), p. 34.

유지 이상의 것”이 필요함을 지적했다. 그는 협회가 산업가들과 디자이너들의 협력을 성사시킬 이상적인 기구라고 인정하면서, 제국에게 필요한 것은 “단지 산업기술에서의 주도권을 의지할 것이 아니라 모든 일상에서의 잘 디자인된 사물의 생산에 의존할 수 있어야” 할 것이라고 했다.²³⁹⁾ 디자인산업협회는 디자인 경쟁력을 산업과 무역 경쟁력의 주요변수라 여겼으며 수출의 문제는 가격 인하 경쟁이나 제국의 관세 정책 등으로 해결될 것이 아니라고 보았다.²⁴⁰⁾ 그런 가운데서도 1930년대의 분위기는 1920년대와는 사뭇 다른 방향으로 흐르고 있었으며 그 방향은 정부가 능동적으로 움직이길 거듭 바랐던 협회에게 유리한 것일 수 있었다.

방송 출연이 있었던 1933년 초 상무국은 정부가 미술과 산업의 문제를 자문할 평의회의 신설을 결정했으며 디자인산업협회 회장인 프랭크 피크가 평의회 의장으로 지명되었다고 발표하였다. 협회는 1934년 신설기구 미술산업평의회의 창설을 환영하였다. 그것은 협회가 20년 가까이 실천해왔고 정부에 촉구해 온 바를 상무국이 수용한 것이기 때문이다.²⁴¹⁾ 협회는 자유방임적 산업주의와 민간업자들에 의한 개발의 폐해를 비판하고 국가의 개입을 일관되게 촉구해왔다. 따라서 정부의 조치는 협회의 염원이 부분적으로 실현된 것이었다.

정부는 1914년에 이미 산업 미술의 촉진을 위한 공적인 조직을 만들어 운용할 필요성을 느낀 적이 있었다. 조직 신설이 전쟁으로 연기되다가 1920년 신설된 조직이 ‘영국산업미술협회(the British Institute of Industrial Art)’였다. 주요 실천 사업은 전시회의 조직과 운영, 전시회를 통한 디자이너와 수공업자를 위한 고객과 시장의 개척, 디자인 현황 조

239) *The Quarterly*, No. 17, p. 5.

240) *Ibid.* p. 3.

241) *Annual Report, Mar 8th 1934*, p. 2. 미술산업평의회는 1939년 2차 대전 발발로 해체된 후 1944년 그 후신인 산업디자인평의회로 재조직된다.

사 연구 등이었다. 정부 기관은 아니지만 정부 지원을 받는 반(半)공적인 조직인 산업미술협회는 디자인산업협회와 유사한 목표를 추구한 단체였기에 두 단체는 짧은 기간 동안 전시회 추진 등 제휴 관계를 맺기도 했다. 그러나 이 산업미술협회는 1921년 전후 첫 불황기 때에 정부 지원이 끊기면서 사적 기부금으로 간신히 유지되다가 1930년대에 들어 결국 해체되었다.²⁴²⁾ 필요성이 대두되어 정부의 지원으로 신설된 조직이 경제 상황이 나빠질 때 재정 지원이 삭감되면 조직이 운영난에 봉착하고 해체의 수순을 밟곤 했던 관행에서 그 미술협회도 예외가 아니었다.

그러나 1930년대에 들어서자 미술계와 산업계 양측 모두의 상황이 급변하였다. 디자인산업협회가 줄기차게 촉구했던바, 대공황 이후 자유방임적 정치경제학이 치국 이념으로서의 힘을 잃어가는 상황 속에서 디자인 개혁과 산업 디자인과 관련된 각종 의제를 향한 정치권의 관심과 국가의 적극적 지원의 필요성이 받아들여졌다. 변화는 상무국의 이른바 ‘미술산업위원회(The Committee on Art and Industry)’의 조직에서부터 시작되었다. 1931년 고렐 경을 의장으로 하는 위원회에는 20년 전 포스트인상주의 전시회를 주도했던 화가 겸 평론가 로저 프라이(R. Fry) 외에 디자인산업협회 소속인 존 혼비(C. H. St. John Honby), 허버트 르웰린 스미스(Sir Hubert Llewelyn Smith) 회원, 해리 트레소언(H. Trethowan) 회원, 윌리엄스-엘리스(Clough Williams-Ellis) 회장 등이 포함되었다. 활동은 물론 구성원의 면면만 보더라도 고렐 위원회를 재촉한 주체가 디자인산업협회였다는 말이 과장이 아님을 알 수 있다.

위원회가 발표한 1932년의 소위 고렐 보고서는 과거 산업계, 유통업계, 미술계 간에 있었던 협력의 역사 서술로 시작하여, 소양 있는 시민의 양성을 위해 미술 교육의 강화가 필요하다는 점에 무게를 둔 미술 교육 실상 보고가 이어졌다. 보고서의 핵심은 각 산업별 산업 미술의 실상 조사

242) Nikolaus Pevsner, *An Enquiry* (Cambridge, The University Press, 1937), pp. 154-55.

의 권고, 그리고 산업 미술의 홍보를 위한 런던에서의 상시 전시회 및 지방 순회 전시회의 운용이었다. 중요한 또 한 가지 권고사항이 바로 상무국 산하의 미술산업평의회의 신설이었다. 고렐 보고서는 산업 미술의 촉진 필요성을 인정하고 즉각적 행동을 요구한 첫 공식 문서이다. 내용은 모두 디자인산업협회가 독자적으로 시행해왔거나 필요성을 누누이 강조해온 바였다.²⁴³⁾ 미술산업평의회는 디자인산업협회의 회장인 프랭크 피크가 그 의장을 맡고 산업가, 판매업자, 건축가, 미술가와 평론가를 망라한 평의회를 구성하여 1934년 활동을 개시하였다.

평의회의 목적은, (1) 디자인 감식안을 갖춘 소비자의 육성, (2) 산업계와 상업계 종사자들의 디자인 교육, (3) 제조업에서의 좋은 디자인 촉진 등이었다. 이를 위하여 평의회는 회합, 강연과 토론회 등을 개최하였다. 평의회는 런던시의회(London County Council)의 지원을 받아 초등 교육용 미술 교재 전시회를 개최하기도 하였고, 때로는 맨체스터, 스톡 등 공업 도시의 지자체와 협력하여 해당 지역 실정에 맞는 디자인 교육의 개편을 상의하였으며, 산업계 종사자의 재교육과 관련해서는 12개 업종의 실상을 조사하고 자료들을 수집하였다. 피크가 주도한 미술산업평의회는 1934년부터 3년 동안 매년 우수 공업 제품 전시회를 런던 빅토리아-앨버트 박물관 등에서 개최하였다. 1936년에는 평의회가 파리국제전시회의 영국 전시관의 책임을 맡아 운영하였다. 평의회의 산업 계획에는 특정 업종의 해외상품의 국내 순회 전시회 등이 포함되어 있었다.²⁴⁴⁾

물론 이 평의회는 당장 많은 것을 이루어놓지는 못하였다. 활동을 개시한 1934년 이후 세계대전 발발 이전까지 있었던 전시회 등에서 디자인 산업협회가 해왔던 방식보다 딱히 다른 것을 보여주지도 않았다. 정부의 지원이라는 것도 1945년 이후 재건 시대의 그것과는 비교가 안 될 만큼 적은 것이었다. 디자인산업협회는 연례 총회에서 “영국제품 디자인의 수

243) *Ibid.*, pp. 155-57.

244) *Ibid.*, pp. 157-59.

준 제고가 목표인 (정부의) 능동적인 전시회 정책이 단계적이고 느리다”고 보았다. 그러나 고렐 보고서에 따른 변화는 이미 시작된 것이었다.²⁴⁵⁾ 정부 측이 충분히 적극적이지는 않았다 하더라도 1930년대의 움직임은 영국 특유의 타성을 감안할 때 분명한 진일보였다. 국가가 산업 디자인의 촉진에 정책적으로 개입한 최초의 조치였다는 점에서 이상의 모든 움직임은 의미가 있으며, 더욱이 그것이 디자인산업협회의 노력이 정부를 움직인 좋은 사례였다는 점은 기억될 필요가 있다.

평의회는 1939년 세계대전 발발로 해산되었다가 종전을 앞둔 1944년 12월 상무국이 창설한 산업디자인평의회(Council of Industrial Design)라는 확대된 조직으로 재탄생된다. 산업디자인평의회는 사실상 전전(戰前) 미술산업평의회와 후신이어서 유사한 취지와 기능을 가졌지만 재정 규모와 역할이 대폭 확대된 조직이었다. 상무국은 또다시 디자인산업협회에 협조를 요청하였고 이에 협회의 회원인 고든 러슬과 하틀랜드 토머스(Hartland Thomas)가 중역으로 참여하였다. 1946년의 유명한 ‘영국은 할 수 있다(Britain Can Make It)’ 전시회는 산업 디자인 평의회가 주도한 첫 성공적 행사였다. 이 모든 진전은 국가가 대공황과 세계대전을 겪으면서 디자인산업협회의 원칙과 요구를 수용한 결과였고 디자인산업협회의 주요 회원들이 국가의 요청을 받아 그 과정에 참여하였다.²⁴⁶⁾

협회는 미술 산업 평의회 창설이 발표된 1933년 교육국과 상무국에 또 다른 메모랜덤을 제출하였다. 지도부는 각서에서 영국인이 충분한 디자인 역량을 가졌음에도 불구하고 적절히 계발되지 않아 산업계의 요구 조건에 부응하지 못하며 산업가들이 디자인의 가치를 똑바로 이해하지 못하거나 잠재적 중요성을 저평가한다고 지적했다. 협회의 각서는 그러한 고질적 불협화음을 극복하기 위한 미술 교육의 재조직을 요청하였다. 교

245) *Annual Report, Mar. 9th 1933*, pp. 3-6.

246) *DIA almanack 1948-1949*, (London: Design and Industries Association, 1949), p. 9, 그리고 pp. 14-15 참고.

육 개선을 통해 산업계에 즉시 필요한 디자이너를 공급할 것과, 대중과
업자들 모두에게 디자인을 향한 강한 인식을 불어넣을 것이 협회의 바람
이었다.²⁴⁷⁾

이렇게 유사한 설득과 압박을 반복해온 디자인산업협회의 활동은 교육
분야에서도 그 효력을 서서히 드러내었다. 협회의 선전들이 한 공공 기
관의 문건에도 반영된 것이다. 1930년 런던 시의회가 ‘초등학교 수공예
심사위원회(A Committee of Inspectors on Handicrafts in Elementary
Schools)’의 보고서를 발표했는데, 보고서는 협회의 원칙들을 당해 위원
회가 그대로 수용했음을 드러냈다. 그 원칙은 공예는 진실해야 하며 가
식이 있으면 안 되고 목적에 적합해야 한다는 것, 적합성이 지도의 우선
적 지침이어야 한다는 등의 문구를 포함하였다. 이는 교육자이자 디자인
산업협회의 이론가인 B. J. 플레처가 저서 『올바른 만들기』에서 주장
한 바를 거의 그대로 옮긴 것이었다. 이를 두고 한 회원은 “비록 늦게
발표되었지만, 공예 과목에 관해 이제까지 학교에서 출간된 것들 중 가
장 중요한 발표”라면서 크게 환영하였다.²⁴⁸⁾

1931년 정부가 발표한 「교육과 영업력(Education and Salesmanshi
p)」이란 보고서 역시 협회의 노력이 결실을 본 것으로 볼 수 있다. 이
보고서에서 정부는 영국 산업과 상업적 주택의 디자인을 정립할 필요가
있음을 언급하였다. 특히 협회의 지도부는 보고서가 도안이나 회화가 아
닌 소비자 훈련으로서의 미술 교육을 권고한 점, 우수 상품의 중요성을
유능한 영업 사원이나 광고와 동급으로 강조한 점, 해외 시장의 환경과
수요에 대응할 것을 촉구한 점에 주목하였다. 또, 그 보고서는 디자인산
업협회 회장을 역임한 로렌스 위버(Sir L. Weaver)의 연설을 전문 게재
하였다. 정부의 전시회 추진을 1931년의 보고서가 권고한 것도 협회의
요구 사항을 따른 것이었다.²⁴⁹⁾ 물론 권고사항이 관계부처에 의해 수용

247) *Ibid.*, p. 2.

248) *The Quarterly*, No. 11, pp. 10-11.

되느냐는 별개의 문제이지만 정부의 문건들은 협회의 노력이 수용되기 시작했음을 말해준다. 가장 중요한 것은 앞서 설명한 1932년의 「고렐 보고서」이다. 이 보고서의 효력은 1933년의 전시회 한번으로 끝나지 않았다. 보고서는 영국 내에서 유사 목적의 활동을 하는 복수 단체들이 화합할 것을 권고했다. 디자인산업협회와 산업미술가협회(Society of Industrial Artists)가 활동의 중복을 피하기 위하여 서로의 활동 영역이 다를 것을 재확인한 것도 1932년 보고서의 권고에 따른 조치였다.²⁴⁹⁾

프랭크 피크가 의장으로 재직하던 상무국의 미술산업평의회는 1936년 ‘국립 산업미술 디자이너 등기소(National Register of Industrial Art Designers)’를 신설하고 운영을 위한 15인 위원회(Board of fifteen Governors)에 디자인산업협회 대표의 참여를 요청하였다. 이때 협회는 해럴드 스테이블러를 파견하였다. 등기소는 또한 산업계 등 각계 대표로 구성된 128인의 ‘ 명예 자문단(Board of Honorary)’을 조직했는데 협회는 여기에 니콜라우스 웨스너, 고든 러슬 등 회원 3인을 대표로 파견하였다. 이 등기소는 정부의 지원, 그리고 업종별 조직과 전문가 단체 등 총 31개 단체의 지원을 받아 1946년 해산될 때까지 활동한 공적 기구였다. 등기소는 디자이너들로부터 작품 견본을 받아 자체 위원회의 심사를 통과한 디자이너에게 등기소가 인정한 디자이너라는 의미의 NRD(National Registered Designer) 칭호의 사용을 허가하였다. NRD 칭호를 받은 디자이너들은 산업계의 요청이 있을 때 등기소 주선으로 업체에 취직하거나 산업가들과 협력할 수 있었다.²⁵⁰⁾ 등기소로부터 NRD 자격을 받은 디자이너의 수는 시행 6년 만에 총 700명을 넘어섰다.²⁵¹⁾

국립 등기소의 이러한 정책은 미술산업평의회의 발족에 이어 디자인산

249) *The Quarterly*, No. 16, p. 4.

250) *Annual Report, Feb 28th 1935*, p. 5.

251) *Annual Report 1938*, pp. 8-9.

252) John Gloag, *Industrial Art Explained* (London: George Allen & Unwin, 1946), pp. 206-7.

업협회의 오랜 요구 사항이 받아들여져 협회의 사업 중 일부가 공공 기관에 의해 시행된 사례였다. 협회의 연례보고서에 일일이 기록되지 않았고 회원들 스스로가 ‘드러나지 않는 일’ 혹은 ‘잡무’라 불렀던 협회의 사업이 있었다. 그것은 (1) 제조업 관련 문의에 답변하기, (2) 제조업체에게 적합한 디자이너 소개하기, (3) 디자인에 대하여 일반 시민에게 조언하기 등이었다.²⁵³⁾ 디자이너와 제조업체 소개하기는 스웨덴 공예협회와 독일공작연맹이 주력하던 전략 사업이었고, 같은 사업을 디자인산업협회가 해온 것이다.

1920년대만 하여도 요지부동일 듯하던 영국의 디자인계는 대공황을 경험하면서 조금씩 변화의 바람을 느끼게 되었다. 여전히 산업계와 미술계의 간극은 쉽게 좁혀지지 않았지만 1930년대 중반에 이르면, 디자인을 모르고도 쉽게 돈을 벌 수 있었던 빅토리아 시기의 경험을 기억하는 세대가 소멸하고 새로운 세대가 산업계의 주역으로 등장하기 시작했다. 디자인 인식의 변화는 딱히 두드러지지는 않았지만, 점차 감지되기 시작했다. 새로운 전문직으로서의 산업 디자이너의 자격을 보증할 제도가 필요하다는 의견이 있었다. 1754년 설립된 권위 기구인 ‘미술제조업무역 진흥을 위한 왕립 협회(The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce: RSA)’는 실적을 기준으로 엄선된 소수의 디자이너들에게 ‘로열 산업 디자이너(Royal Designer for Industry: R.D.I.)’ 칭호를 부여하는 규정을 만들어 1937년부터 시행했다. 이에 피크와 함께 신축 지하철 역사를 설계한 찰스 홀든(Charles Holden)을 비롯 웰스 코츠(Wells Coats) 등 디자인산업협회 소속의 여러 건축가-디자이너

253) *Annual Report, Mar 9th 1933*, p.7. 대표적인 성공 사례가 있다. 농촌 산업청(Rural Industries Bureau)으로부터 농촌의 한 모직제조사의 직물 디자이너 소개를 요청받은 후, 한 디자이너 회원을 보내 2년 간 협력케 했고, 2년 후 다른 디자이너를 후임으로 일하게 했다. 그 업체는 공산품 전시회에서 크게 히트를 쳤고 국내의 도매업자들로부터 거대 물량의 주문이 쇄도하여, 업체 직원들이 웨일즈 공으로부터 직접 찬사를 받는 등 성공을 거두었다고 협회에 전해왔다.

너들이 R.D.I.가 되었다.²⁵⁴⁾

4. 도시와 농촌의 미관 개선

디자인산업협회가 러스킨과 모리스로부터 이어받은 사상, 특히 일상 삶의 미적 제고와 삶의 조건 개선의 이념은 미관보존 및 개선 운동으로까지 발전할 수 있었다. 그리고 합목적성이라는 협회의 대원칙은 경관을 정하고 쾌적성을 보전하기 위해 도시와 농촌의 외관을 정비함에 있어서도 유용하게 쓰일 수 있는 슬로건이었다. 1877년 모리스는 ‘고건축 보호 협회(The Society for the Protection of Ancient Buildings)’의 창설을 주도했고, 젊은 시절 레서비 역시 모리스와 함께 그 협회에서 활동했다. 또, 모리스의 마지막 연설은 ‘공공광고 남용 방지 협회(The Society of Checking the Abuses of Public Advertising)’에서 있었다.²⁵⁵⁾ 광고 등 산업화 부산물로부터 삶의 공간을 보호하는 것은 모리스의 생각과 합치되는 바였다.

레스비는 환경의 개선을 일상 삶의 문제로 보았다. 또, 미술은 “질서, 정화, 사물을 올바르게 만들기”였고 “특히 도시들의 공적 일을 올바르게 행하기”였다. 또한 “쾌적한 철도역들, 도로청소, 광고물 통제, 주택을 보통의 인민이 살기에 적합하게 만들기, 음식을 건강한 대중이 먹기 적합하게 요리하기”였다. 그것은 “노동 속에서, 도시 속에서, 그리고 우리 삶 속에서 품위를 지키는 중대 문제”이기에 중대한 의제였다. 레서비에 의하면 미술공예운동의 선구자들이 그러했듯이 미술, 특히 ‘공공의 미술

254)

<https://www.thersa.org/about-us/royal-designers-for-industry/past-royal-designers>
(accessed Jul 12, 2017) 그리고 John Gloag, *Industrial Art Explained*, pp. 134-45를
참고.

255) 연설문 내용은 <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1896/abuses.htm>
(accessed Oct 1. 2016) 참고.

(public art)’이란 의식주와 더불어 삶의 필수요소였다. 따라서 도시와 농촌에서의 ‘정화의 물결(tide of tidying)’은 미적 개혁의 일환이었다.²⁵⁶⁾

협회의 창설 주역인 등가구 제조업자 해리 피치(H. Peach)는 동료로부터 ‘벅속에 불을 품은 사나이’라는 평가를 받은 일인다역의 역군이었다. 그는 레스터의 기업인이지만 일찍이 독립노동당(Independent Labour Party)에 가입했고 램지 맥도널드의 정치적 동지였던 온건한 사회주의자였다. 1915년 레서비는 피치에게 레스터에서의 도시정화 운동을 권고하였다. 피치는 디자인산업협회의 동료인 레스터 미술 학교 교장 벤저민 플레처 등과 협력하여 도시 미관을 눈에 띄이게 개선한 사업을 실천했다. 레서비는 레스터가 전국적 환경 개선의 선례가 되기를 기대하였다.²⁵⁷⁾ 피치는 자신의 인맥이 닿는 기성 조직들을 최대한 활용하였다.²⁵⁸⁾ 레스터의 전차회사를 설득하여 광고를 질서정연하게 정돈하는 데에 성공하였다. 디자인산업협회의 최초 전시회였던 1916년 인쇄물 전시회의 우수작들을 레스터 박물관에 선보였다. 오늘날 레스터의 깔끔한 외관은 민간단체 회원들의 노력 결과이다. 그 가운데 피치와 플레처가 있었고 이 두 사람은 다른 단체들과 협력하여 본 사안을 전국적으로 확산시키려 했다.

미관 개선 운동가로서 명망을 쌓은 피치는 이른바 ‘농촌을 구하라(Save the Countryside)’운동을 디자인산업협회 안으로 끌어들었다. ‘구하라’ 운동의 취지가 삶과 일상의 미적 개선이란 점에서, 그리고 농촌의 경관 수호가 윌리엄 모리스의 유지였다는 점에서, 디자인산업협회의 미관 개선 운동 참여는 협회의 목표 및 이념과 결합될 수 있었다.²⁵⁹⁾ 피치

256) W. R. Lethaby, *Form in Civilisation*, (London: Oxford University Press, 1957), First Published 1922, pp. 14-17.

257) Pat Kirkham, *Harry Peach: Dryad and the DIA*, pp. 89-90.

258) 피치는 칼라일협회, 레스터셔 산책로협회(Leicestershire Footpaths Association), 문학철학협회(The Literary and Philosophical Society), 로터리클럽(The Rotary Club) 등을 모두 설득하여 끌어들었다.

259) Pat Kirkham, pp. 91-94.

는 1928년 자신이 레스터에서 지역 사업자들을 설득하여 미관을 개선한 경험을 소개하였다. 인쇄물에서나 도시 경관에서나 개선의 필요성은 매한가지인데, 그에 대한 무관심과 무지는 일반의 생각보다 훨씬 더 심각한 상태였다.²⁶⁰⁾ 산업화가 시민들의 미적 감각을 무디게 만들었으므로 협회가 나서야 했고 당국을 움직일 여론의 각성이 요구되었다. 해리 피치가 준비한 ‘농촌과 도시 환경 사진 전시회’가 ‘영국건축가협회(Royal Institue of British Architect)’에서 열렸을 때 램지 맥도널드가 개막을 주재했고 언론이 전시회를 주목하였다.²⁶¹⁾

1926년 패트릭 아버크롬비(P. Abercrombie) 등이 ‘영국농촌보존평의회’를 발족했을 때, 디자인산업협회는 단체 회원으로 가입하여 평의회와 관계를 맺었다. 삶의 환경 개선은 러스킨과 모리스의 후예들, 레서비와 플레처 철학의 실천자들이 무시할 수 없는 과제였다. 디자인과 산업이 농촌의 초가집과 무슨 상관일까? 경관의 정화는 “첫째, 농업에 영향을 주고, 둘째, 건축에 영향을 주며, 셋째, 그 어떤 산업보다 중요한 것, 즉 삶 자체의 품격에 영향”을 주는 것이었다. 그러나 보존 자체가 처방은 아니었지만, 디자인산업협회로서는 초가집, 차고, 외양간과 표지판이 흉물 아닌 농촌의 자산이 될 수 있음을 널리 홍보하고자 했다.²⁶²⁾ 이미 영국인들이 “일상 삶에서의 추하고 부적절한 것들에 너무 익숙해서 해외여행을 가서야 그 점을 인식”할 정도였다.

대중의 미관 인식이 높아지고 있었지만 도시 광고판은 더욱 꼴불견이었다. 특히 지방의 소기업이 아닌 대기업이 관리한 것들, 그중에서도 런던 대로변의 광고들이 심했다. 영국 도시들의 전형적 풍경을 보면, 도로 양옆에 가옥과 상점이 제멋대로 확장되어있고 보행자용 도로는 상인들의

260) *The Quarterly*, No. 5, p. 19. 피치는 레스터 도심의 매장 쇼윈도를 정돈하고 간판의 글자체를 작고 명료한 디자인으로 바꾸어놓은 사례를 설명하고 “이것이 진정 디자인산업협회이며, 이런 것들이 우리 각자의 본분을 하는 것”이라고 강조하였다.

261) *The Quarterly*, No. 7, p. 11.

262) *The Quarterly*, No. 4. pp. 3-4.

쌓아놓은 물건들로 가득 찼다.²⁶³⁾ 통제할 공무원이 부재하므로 민간 운동가들이 나서야 했다. 본고의 뒤에서 자세히 살피겠지만, 협회의 회원들은 매년 외국을 단체로 시찰하면서 독일의 모더니즘 건축, 네덜란드의 ‘미관 위원회’ 활동, 스위스의 공업 도시가 오염 없이 확장된 사례, 독일 모더니즘을 온건하게 소화한 북구 도시들의 미관, 스웨덴의 ‘미관 평의회’의 활동 등 디자인 개혁 사례들을 조사 수집하고 해외의 앞선 노력들을 참고했다.

디자인산업협회 회원이며 건축가인 클러프 윌리엄스-엘리스(Sir Clough Williams-Ellis)는 1928년 『영국과 옥토퍼스(England and The Octopus)』를 출간하여 산업화로 훼손된 경관과 파괴 일로에 있는 전국의 일상을 고발하였다. 그는 “지난 몇몇 세대가 시행한 것들과 빼먹은 것들에 대한 큰 반발과 혐오가 있을 것이며, 의식을 되찾은 우리 혹은 우리 자식들이 우리의 헛짓거리로 초래된 파괴를 보며 놀랄 가능성”이 있다고 설명을 시작했다.²⁶⁴⁾ 루이스 머퍼드(L. Mumford)에 의하면 그의 진단과 주장은 건축가로서의 지식과 도시설계가로서의 안목을 보여준 것이었고 1970년대 삶의 환경 보존 운동가들의 주장을 미리 보여준 것이었다. 첫 출판의 해인 1928년은 산업도시들에서의 환경파괴는 이미 약화된 시점이었다. 파괴될 만한 것들은 이미 다 파괴되었을 만큼 심하게 훼손되어 버렸기 때문이다. 1860년대 이후 공장법(Factory Act), 공중위생법(Sanitary Codes), 지자체 도시계획(Municipal Planning), 건축법(Building Regulations)등이 간간히 등장했지만, 이는 그저 최소한의 조치에 불과한 것들이었다.

‘옥토퍼스’라는 책 제목은 동시대의 개발 현실을 두고, “(뿔어져 나온) 먹물이 모든 유기 생명체에게 해악을 끼친, 다리가 여럿인 문어의 목조

263) *Ibid.*, p. 10.

264) Clough Williams-Ellis, *England and The Octopus* (Glasgow: Robert MacLehose and Co., 1975), First Published 1925, p.viii.

르기”라고 풍자한 것이었다. 사악한 문어 중의 문어는 대왕문어인 런던이었다. 런던을 비롯한 도시들의 급팽창은 도시 자체와 주변 농촌을 질식시키고 압살하였다.²⁶⁵⁾ 책은 큰 반향을 일으켰고 이듬해에 재판(再版)된 이후 세계적으로도 많이 인용되었으며 책에서 제안된 다수의 조치들이 훗날 실제로 입법화되었다. 저자는 권두언에서 책이 “독자에게 기쁨보다는 차라리 불쾌함을 의미할 할 감정을 자극하려 계획된” 것이라고 했다. 책은 현란한 수사와 장황한 문체를 구사하며 원색적 독설과 갖은 조롱으로 가득했고, 빼있는 저주와 무게감 있는 제안까지 담았다. 국가적 아름다움의 공식적 보호자는 영국에 없었다. 소수 독지가들이 있을 뿐이지만 그들은 아무런 법적 권능을 가지지 못했다. 대중은 잘못된 기준과 가치, 무지와 냉담 등 병적 징후가 가득하여 윌리엄스-엘리스가 보기에 집단적 정신분석이 필요한 지경이었다.

우리 주변의 미(美)는 - 그것은 시골, 도심과 마을의 미, 우리의 보통 일상 삶의 정상적인 시각적 배치이다 - 미술관과 박물관에 걸려있거나 서적들의 표지 사이에 있는 게 아니다. 이 저서가 수호하고 방어하는 것은 미의 평범한 이면이다.²⁶⁶⁾

공권력의 개입을 끌어내려면 여론의 압박이 필요했고, 여론을 움직이려면 여론을 자극할 선전이 필요했다. 책이 출간된 해에 윌리엄스-엘리스는 디자인산업협회의 회장으로 추대되었고 협회는 운동의 일선에 섰다. 해리 피치의 도시 미관 관련 사진전시는 성공리에 마무리되었고 그 사진들은 전국 순회에 나갔다.²⁶⁷⁾ 내친김에 윌리엄스-엘리스는 1929년 회장과 연감 편집인을 겸임하기로 승낙하였다.²⁶⁸⁾ 그의 재직 중 해리 피

265) *Ibid.*, pp. ix-xiv.

266) *Ibid.*, pp. 17-23.

267) *The Quarterly*, No. 6, p. 3.

268) *The Quarterly*, No. 7, p. 3.

치와 노엘 캐링턴이 『국토의 얼굴(The Face of the Land)』이라는 제목의 1929-30년도 연감을 출간하였다.²⁶⁹⁾ 그 이전의 연감들이 이론과 논설 등으로 채워진 것에 비해 이 연감은 고발과 선동을 목적으로 기획된 책이었다.

경관 ‘보존’이나 고건축 ‘보호’가 디자인의 ‘개혁’과 얼핏 상반되게 보일 수도 있지만, 그 취지와 사상 면에서 협회의 철학과 러스킨 및 모리스의 혼도와 합치되었다. 실제로 모리스를 비롯한 미술공예운동가들, 디자인 개혁가들은 과거 각종 ‘보존 협회’들의 지도자들이었다. 운동가들의 실천은 산업화로 사라진 유산의 복원을 포함하였다. 수공예를 부활시켰고 장식과 건축에서의 전통적 기량을 부활시켰는데, 그것은 실내에서의 삶을 위한 미적 개혁이었다. 개혁가들은 그 보존사업을 야외로 확장하였으며 산업화로 훼손된 경관을 회복시킨 미관 개선 운동의 실천이 디자인산업 협회에 의해 추진되었다.

영국 농촌의 훼손은 유럽 및 미국의 경우보다 심각했는데 영국이 산업화의 내력이 길고 산업화된 정도 면에서 훨씬 앞선 나라였기 때문이다. 디자인산업협회의 농촌 보존 사업은 협회 자신이 회원이었던 ‘영국농촌 보존평의회(CPRE)’와의 연대로 시작되었다. 그 평의회는 의회와 정부에 인맥이 닿는 회원들을 통해 신축 타운과 구식 초가집 문제의 쟁점화를 시도하였다. 평의회는 고압 전기선 설치가 미칠 영향의 보고서를 준비하고 고압선 철탑을 풍경과 조화시킬 방법을 고민하였다. 경관보존사업을 위한 사진 전시회 측은 수집된 사진들이 첫해 3월부터 8월 말까지 7개 도시에서 전시되었으며 전시회에 즈음하여 협회는 일반인들에게 관람

269) 협회의 연감(Year Book)은 연례보고서나 계간지와 다른 개념의 책이었다. 연감은 편집인이 특정 주제를 정해서 회원들의 진지한 글들을 사진과 함께 모은 것이므로 협회가 내놓은 그해의 책이란 의미를 지녔다. 연감은 연례 출판물이 아니었고 간헐적으로 발행되었다. 1929년 이전 연감의 제목은 각각 ‘근대산업에서의 디자인’(1922년, 1923-24년) ‘근대생활과 산업에서의 디자인’(1924-25년), ‘일상의 삶과 사물에서의 디자인’(1926-27년) 등이었다.

을 권고했다.²⁷⁰⁾

1920년대 영국에서 농촌 경관의 변화를 가장 잘 보았을 집단은 자동차 운전자들이었다. 자동차 시대의 도래는 통제하기에 너무나 벅찬 일대 혁명을 가져왔다.²⁷¹⁾ 사방에 ‘이 푸르고 즐거운 대지를 차를 타고 보라’는 등 광고물이 넘쳤고 버스 회사들은 철도 회사와의 경쟁과 고객 유치를 위한 경쟁에 혈안이었다. 그러나 버스 회사, 자동차 업계, 그리고 운전이 쾌락인 각종 자동차협회들의 부자 회원들은 농촌의 파괴를 보고도 외면했으니, 그들의 개인주의적 무관심과 수수방관이 국토를 훼손한 것이었다.²⁷²⁾

윌리엄스-엘리스의 책 『영국과 옥토퍼스』는 서문, 12장으로 구성된 본문, 저자의 불만 사항이 열거된 ‘악마의 사전(A Devils’ Dictionary)’편, 그리고 저자의 제언 등으로 이루어져 있다. 책은 실천을 지시하기보다는 독자가 스스로 무엇을 해야 하는지 읽어가며 깨닫도록 유도하였다. 농촌의 문제에서는 도로변의 대형 광고판의 난립 외에, 항공시대의 도래에 따라 새로 등장한 공군 부대들, 민간 공항들, 방송용 송신탑, 신축 방갈로, 고압선과 송배전 시설, 변전소, 사라져가는 초지, 육군 주둔지의 환경 훼손 등을 하나하나 소개했다. 웨일즈의 산악지대를 통과하는 각종 파이프라인, 태고의 자연미를 간직한 계곡에 뜬금없이 신설된 변전소, 도시화로 땅값이 폭등하자 투기업자들의 먹잇감으로 전락한 골프코스 등에 대한 대책을 촉구했다. 저자는 또한 문제점이 지적되더라도 자칭 전문 기술자들이 전문 용어를 써서 변명하고 반박하면 모든 반대 청원이 무력화되고, 신발명품은 외양이 어떠한 기괴한 형태를 띠더라도 어쩔 수 없다는 식의 잘못된 관행과 선입관이 만연한 것을 개탄했다.

협회는 연감 『국토의 얼굴』의 집필에 즈음하여 호소하기를 “자동차

270) *The Quarterly*, No. 7, p. 13.

271) *Ibid.* p. 3.

272) *The Quarterly*, No. 8, pp. 3-4.

의 도래는 단일 입법으로 억누르기에 너무나 큰 영향”을 미쳤다면 “구획과 도로개발 등의 많은 사안들은 개개인이나 작은 기관들이 현행의 권한으로 다루기에 너무 큰 것이기에 분명히 입법이 있어야 할” 것이지만 현행 단계에서 “디자인산업협회의 주요 목표는 전 국민을 깨우쳐 영국을 촌락의 공유지부터 공장 대문 그 모든 하나까지 아름답게 만들겠다는 의무감과 열망으로 이끄는 것”이라고 하였다. 협회의 주요 목표가, 협력을 통한 상품 디자인 수준의 제고하는 것과 영국 산업의 진흥을 촉진하는 것에서, 국민을 깨우쳐 영국을 아름답게 만들 의무와 열망으로 이끄는 것으로 비록 한시적이긴 하나 약간 바뀌었다. 협회는 전국의 회원들로부터 참고가 될 사진들을 수집하였다.²⁷³⁾ 그리하여 출간된 연감의 본문은 1) 농촌, 2) 도로변, 3) 여관과 찻집, 4) 주유소, 5) 마을, 6) 지방타운, 7) 도시, 8) 철도, 9) 공장 등 총 9개의 장(章)으로 나뉘었고 각 장은 다수의 사진들을 포함한 설명으로 구성되었다. 무작위 건축과 불균형 개발로 인한 농촌의 피해 상황, 부적절한 위치의 송전탑과 고압선, 쓰레기를 방치한 지자체 등을 고발했다.²⁷⁴⁾ 농촌에 난립한 가짜 초가집들과 싸구려 방갈로, 상점의 흉한 안내판, 반쯤 무너진 석조 교량, 무분별한 벌목이 지적되었다.²⁷⁵⁾

신흥 도시에도 농촌과 유사한 상황이 벌어졌다. 신흥 도시의 호황은 자동차 혁명의 결과였고, 그 무계획적 확장은 런던의 축소판이었다. 신흥 지역은 입구부터 간판, 광고, 표지판이 가득했으며, 특히 경관과 부조화된 위치에 자동차 정비소가 출현하여 쾌적성을 훼손했다. 신식 대형 연

273) *Ibid.* p. 13.

274) Harry Peach and Noel Carrington, *The Face of the Land: The Year Book of The Design & Industries Association 1929-1930* (London: George Allen & Unwin Ltd., 1930), pp. 25-39. 고대 유적인 스톤헨지 주변이 난개발로 훼손되기 직전 ‘내셔널 트러스트’ 덕분에 추가 훼손이 중단됐던 일화가 소개되었다.

275) *Ibid.*, pp. 81-94. 쓰레기 무단투기를 단속하거나 벌금을 부과한 지자체는 소수에 불과하였다.

채점(big multiple stores)은 영세업자와 달리 미관 개선에 전문가를 고용할 자본력이 있음에도 외면했기 때문에 또 다른 훼손의 주범이 되었다. 신흥 지역에는 예외 없이 상점, 가판대, 입간판이 난립했고 건물의 외벽은 광고로 도배되어 보기 흉했다. 인도 등 공용 공간은 상점들이 쌓아놓은 물건들에 의해 무단 점령되었다. 인도 위에는 신문 가판대와 담배 가게의 입간판이 난립했고, 건물의 외벽은 광고 포스터들로 도배되어 멀쩡한 건물도 흉물이 되어갔다.²⁷⁶⁾

전국의 조밀한 철도망은 영국의 자랑이고 역과 대합실, 그리고 부대시설은 효율성과 합목적성 면에서 훌륭한 유산이었다. 그러나 역전 광장에 광고탑과 표지판이 경쟁적으로 난립했고 표지판은 가려지거나 글씨가 작아서 혼란스러웠다. 협회는 19세기의 작은 옛 철도역과 재건축된 신식 역사의 사진을 동시에 게재하여 비교를 유도함으로써 독자들이 철도 역사 또한 실용성과 합목적성, 주변과의 조화를 맞춘다면 일상을 아름답게 만들 도시 미술품이 될 수 있음을 깨닫게 하였다.²⁷⁷⁾

어두운 공업지대와 노동계급의 비위생적 주거지는 그런 유산을 남긴 선조들이 아닌 동시대인들의 숙제였다.²⁷⁸⁾ ‘공장’ 편은 한동안 협회가 언급하지 않던 노동계급 문제를 미적이고 사회적인 맥락에서 환기시켰다. 수록된 사진들은 광산촌과 공단의 전형적 슬럼과 모범적 개선사례를 비교시켰다. 기업에 의해 건설된 노동자 마을, 공장 빌리지, 지자체가 제공한 주택단지 등이 성공사례로 제시되었다.²⁷⁹⁾

거주 공간의 문제는 미술의 범위를 넘어선 삶의 문제였다. 영국의 도시들은 ‘보이지 않는 손’에 맡겨진 채 대중의 무관심과 당국자의 수수방관 속에 기형적인 성장과 양적 대형화의 외길을 걸어왔다. 영국에는 스톡홀름, 시에나에 견줄 쾌적한 도시가 없으며, 암스테르담, 빈, 함부르크

276) *Ibid.*, pp. 94-106. 이를 두고 편집진은 ‘영국적 개인주의의 반란’이라고 풍자했다.

277) *Ibid.*, pp. 123-32.

278) *The Quarterly*, No. 6, p. 22.

279) Harry Peach and Noel Carrington, *The Face of the Land*, pp. 133-42.

와 달리 옥스퍼드, 윈체스터 그리고 스트래드퍼드 같은 영국의 유서 깊은 도시들도 근대화 속에서 미적 추락을 피하지 못했다. 디자인산업협회가 늘 강조한바, ‘합목적성에 따른 종합적 계획’으로써만 해결될 수 있었다.²⁸⁰⁾ 이상과 같이 협회가 지적한 것들, 설명과 사진으로 고발한 것들, 해외의 사례에 비교한 것들은 모두 단체 여행을 하면서 해외의 우수 도시계획과 환경 정화 사업의 사례들을 시찰하고 수집하여 깨달은 바를 국내에 적용하려는 노력이었다. 삶의 공간 정화 사업은 공업 제품의 외양과 디자인 수준의 제고 사업과 그 사상과 취미 면에서 별개의 것이 아니었다.

자동차 그리고 자동차 혁명으로 우후죽순처럼 급증한 다방, 여관, 주유소는 4대 훼손물이라 할 만하였다. 건물과 그 주변을 에워싼 주차 차량들은 도로의 순환기능을 마비시켰다. 자동차 등장 이전 축조된 건물들은 과밀한 상태라서 자동차 시대에 부적당했다. 건물은 이제 예전보다 더 뒤로 물러나게 신축될 필요가 있었다.²⁸¹⁾ 여관 건물의 벽은 벽 전체를 가려버린 광고들로 인해 흉물이 되어있었다. 다방의 옥외 메뉴판은 경관을 훼손시켰고 다방의 인접도로는 고객인 트럭 운전자들의 주차로 인해 사실상 주차장이나 다름없었다.²⁸²⁾ 디자인산업협회가 지목한 국토 미관 훼손의 1순위는 전국에 난립한 주유소와 정비소였다. 주유소와 석유 펌프들은 신종 발명품이기 때문에 경관과의 조화를 고려하여 제작된 것이 아니었다. 부적절한 위치의 석유 펌프와 주유소 간판, 타이어 업체의 대형 광고탑은 마을 경관을 망쳐놓았고 주유 중인 차량이 공용 도로를 막고 있었다.²⁸³⁾

280) *Ibid.*, pp.107-22. 협회가 엄선한 성공적 개발과 재건축의 사례, 그리고 상점의 간판과 표지판의 글자체와 모양, 크기, 색상의 개선이 잘 달성된 모범사례 역시 사진으로 제시되었다.

281) *Ibid.*, pp. 41-42.

282) *Ibid.*, pp. 61-62.

283) *Ibid.*, pp. 71-76.

그러나 영국에 희망은 있었다. 석유업체 쉘(Shell) 사의 직원들이 부정적 광고를 자진 철거하는 모습이 사진으로 공개되었다. 1929년 미국에서 유사한 운동이 있었다. 다방과 주유소 외관 개선의 성공 및 실패 사례가 전시되었다. 또, 미국을 광고의 홍수로부터 지키자는 취지로 기업들이 앞장서서 광고판을 철거하기도 하였다. 아직은 불충분했지만, 일각에서 움직임은 일고 있었다.²⁸⁴⁾ 디자인산업협회는 개선이 어렵지 않다고 보았다. 개선의 비결은 역시 ‘합목적성’이었다. 석유 펌프 자체가 신발명품이므로 협회의 기준인 ‘합목적성’을 따라 색조를 단순화하고 설치 위치만 조정해도 일상에서의 아름다움을 제고할 수 있었다.²⁸⁵⁾ 그러나 주유소 주인들, 석유회사들은 물론 지방의회 역시 미적 인식을 가지지 못했다. 압력단체들이 나서야 했고, 그래서 디자인협회가 나선 것이었다.²⁸⁶⁾ 농촌이 간선도로들을 따라 황폐화되는 동안 자동차 업계, 버스 소유주, 그리고 자동차협회들의 부자 회원들이 침묵한 것은 그 심각성이 공감되지 못했기 때문이었다.²⁸⁷⁾

결국 웨손의 첫째 주범은 주유소, 둘째 주범은 광고였다. 주유소 및 석유 펌프 문제가 개선될 기미가 없었지만, 1928년에 공포된 ‘석유 통합법(Petroleum Consolidation Act)’에 따라 지자체는 주유소를 통제할 권한을 일부 확보한 상태였다.²⁸⁸⁾ 광고 문제를 두고 디자인산업협회는 광고 규제를 위한 모범적 시안(試案)을 제시하였다.²⁸⁹⁾ 협회가 작성한 시안의

284) *The D.I.A. Quarterly*, No. 9, p. 10.

285) Harry Peach and Noel Carrington, *The Face of the Land*, p. 72.

286) *The Quarterly*, No. 5, p. 8.

287) *The Quarterly*, No. 8, p. 3.

288) Harry Peach and Noel Carrington, *The Face of the Land*, p. 72.

289) *Ibid.*, p. 144. 시안에 의하면 1) 교통표지를 제외하고 농촌의 도로변에 광고게시판과 각종간판과 표지판을 설치함을 금하며, 2) 도시의 각종 포스터의 세로크기를 도로와 건물의 비율에 맞추어 (당시 스위스에서 그렇게 하듯) 5피트 이내로 제한하며, 3) 벽이나 담장의 전단지 부착을 금하며 모든 포스터들을 규정된 판에 부착해야 하며, 4) 광고물과 설치시설의 청결을 유지하며 찢기거나 파손된 광고를 즉시 제거해야 하며, 5) 광고물을 주택의 전면에 설치함을 금하며, 6) 상점, 주유소, 벽면의 청결을 해

내용은 그러한 최소한의 규칙마저도 당시 영국에 아예 존재하지 않았음을 반증한다.

연감 『국토의 얼굴』을 두고 일간지 「타임스(The Times)」는 “지금 모든 지자체(municipal body)들, 모든 건설업자들, 자동차운전자들, 모든 제조업자들이 주목해야 할 책이 출판되었다”고 호평하였다.²⁹⁰⁾ 그 연감은 성공작이었고 협회의 기존 책자들에 비해 더 많이 판매되었다. 회원들에게 발송된 부수가 이전 것보다 적었음을 감안하면, 일반 독자를 향한 매출이 기대 이상으로 크게 증가한 것이다. 1920년대의 연감들이 보통 600여 부 판매에 그쳤는데 비해 『국토의 얼굴』은 1930년 말까지 820부가 팔렸다. 1931년 2월 기준으로 매출은 계속 늘고 있었다. 책은 널리 인구에 회자되고 협회의 인지도를 높이는 데 기여했다.²⁹¹⁾ 이러한 고발과 선전은 협회의 시존 시야를 야외 환경으로 확대시킨 것이다. 또, 산업화로 소멸된 공예전통의 복원을 시도한 미술공예의 정신을, 역시 산업화로 훼손된 전통미를 부활시키는 데에 적용한 것이다.

1929년 어느 의원이 이듬해 발의할 ‘쾌적성(amenities)’에 관한 법안을 기획했다. 법안의 기획이 딱히 디자인산업협회가 압력을 가한 결과인지 당시 여론주도층의 호소에 따른 것인지 명확히 구분하기는 어렵지만, 그 이전과 다르게 정치권 일각에서의 환경 정화를 향한 움직임이 있다는 증거임은 확실했다. 입법의 성사 여부와 무관하게 협회는 그 법안의 기획을 환영하였다. 그러나 입법을 하더라도 실제 움직이는 것은 지방정부이기 때문에 지자체를 움직이는 여론을 만들기 위해 협회는 공중을 더욱 각성시켜야 했다. 그것만이 자동차 혁명 시대에 각계의 무관심과 이기적 개인주의를 종식할 방법이었다.²⁹²⁾

치는 도색을 금하며, 간판의 규정은 광고판과 포스터와 규정을 따라야 하며, 7) 건물의 미관을 해치는 전기 표시등을 건물 전면에 설치함을 금하며, 전기 표시등 설치도 가능하면 건축계획 단계에 결정되어야 했다.

290) *The Quarterly*, No. 11, p. 19.

291) *The Annual Report presented to The Annual General Meeting, Feb. 1931*, p. 2.

이듬해 이른바 ‘농촌 쾌적성 법안(Rural Amenity Bill)’이 의회에서 두 번째 독회(讀會)에 들어갔다.²⁹³⁾ 1930년은 농촌 보존과 관련한 입법을 위해 시골보존 평의회와 디자인산업협회가 ‘의회 내부’로 들어간 해였다. 해리 피치는 사진 전시회를 웨스트민스터에서 개최하여 의원들을 향해 직접 호소하였다. 결국 법안은 통과되었고 독회에서 발언했던 하원 의원들의 견해는 디자인산업협회의 그것과 다름없음을 보여주었다.²⁹⁴⁾ 법안으로 충분하지 않으니 문명 개선을 위한 집합적 노력이 시급하다는 데에 하원의 다수가 공감하였다. 1930년 법안의 명칭인 ‘농촌쾌적성’이란 어휘를 포함한 새 법률(act)은 없었다. 그러나 법안을 향한 의회의 지지는 1930년대의 ‘타운 및 농촌 계획법(Town and Country Planning Act)’, ‘대상(帶狀)개발 제한법(Restriction of Ribbon Development Act)’ 등이 통과되는 결실로 이어졌다. 의회가 농촌보존을 위해 토지이용을 규제할 수 있다는 원칙을 수용했다는 점에 의미가 있다. 영국농촌보존평의회 목표가 디자인산업협회와의 협력을 통해서 일부 달성된 것이었다. 이로써 1930년대 ‘국립공원 운동’으로 이어질 미관 보존 사업의 길이 열렸다.²⁹⁵⁾

안타깝게도 ‘농촌 쾌적성 법안’ 직후에 논의된 ‘광고 규제 법안(Advertisement Regulation Bill)’은 입법의 수순에 들어가지 못했다. 광고탑(billposting) 업자들의 이해가 영향을 미쳤겠지만, 그보다는 의회 내부에 입법 지지 세력이 약했기 때문이다. 의회의 다수는 지역 당국에 규

292) *The Quarterly*, No. 10, p. 3. 의회가 입법을 하더라도 실제 행정을 하는 것은 지자체이고 지자체는 여론을 따라가므로 여론을 움직이는 것이 협회의 역할이라는 점은 1929년 그린우드 보건장관이 협회 만찬에서 한 말이었다.

293) *The Quarterly*, No. 11, p. 3.

294) Pat Kirkham, *Harry Peach*, p. 111.

295) Michael Bunce, *The Countryside Ideal: Anglo-America Images of Landscape*, (London: Routledge, 1994), p. 176, 그리고 P. Merriman, *Driving Space: A Historical Geography of England's M1 Motorway* (Malden MA: Blackwell Publishing, 2007). pp.48-9를 참고할 것.

제 권한을 추가로 부여하는 것에 부정적이었고 그것이 초래할 법 적용의 형평성 문제를 염려했다.²⁹⁶⁾ 장소를 가리지 않는 광고 포스터의 난립은 방방곡곡에서 경관 훼손의 주범이었기에 문제는 심각하였다. 협회는 기존 방식만으론 민심을 충분히 흔들지 못하므로 더욱 강력한 ‘투쟁’으로 충격을 일으킬 필요가 있다고 판단하였다. 광고 규제 법안의 의회 통과 실패가 보여주듯 1930년대에 접어든 시점에서 정치권의 협조는 기대치를 밑돌고 있었다. 그래서 생각해 낸 수단이 국토의 훼손을 고발할 경고성 책자의 시판이었다.

1929년 6월 협회는 회원들에게 우선 판매하고 추가분이 시중에 판매될 32쪽짜리 타운 지침서(Town Guide)를 발행할 계획을 세웠다.²⁹⁷⁾ 56장의 사진에 촌평을 곁들인 『세인트 올번스 경고 지침서(St. Albans Cautionary Guide)』가 여름에 공개되었다. 그것은 당시의 ‘특별한 비상 상황’에 즈음하여 사회적 일대 파문을 일으키려는 목적으로 준비된 것이었다. 회장의 발언은 그것이 협회 취지와 합치되는 것임을 강조하였다.

지금 디자인산업협회가 창설 이후 줄곧 일상용품의 가치를 평가해 온 기준인 ‘합목적성’은, 이들 일상용품들이 들어있는 주택들과 상점들뿐만 아니라, 건물들 하나하나가 일부를 구성하는 타운들에도 또한 명백히 적용되는 것이다.

협회 이념을 논리적으로 확장하면 “건축 그리고 타운 및 지역의 플랜은 협회의 (활동) 권한에 포함되는 것”이었다. 협회가 “확장된 관심사와 의무를 즉각적이고 분명한 사업으로써 드러내야 할 것”이므로, 책자에 포함된 현실의 증거들은 “쾌적성에 무심한 우리 시민들 내부에서도 불만과 개선을 위한 요구를 재촉하도록” 준비된 것이었다. 세인트 올번스 시

296) *The Quarterly*, No. 11, p. 4.

297) *The Quarterly*, No. 8, p. 13.

(市)를 첫 사례로 꼽힌 것은 지리적으로 런던에서 가까워서 조사와 사진 촬영 등 집필 작업에 편하고 오래된 영국의 전형적 도시이기 때문이며 그 외의 별다른 사유는 없다고 밝혔다. 경고 지침서는 영국이 얼마나 무계획적으로 개발되었으며 그 폐해가 오랫동안 은폐되어 왔는가를 폭로하였다.²⁹⁸⁾

전통미를 간직한 옛 풍경과 달리 최근의 경관은 신설 광고물과 포스터들로 가려져 흉했으며 도심의 경관은 더욱 카오스적이었다. 역시 대형 간판, 차양(遮陽) 텐트, 상인들이 쌓아놓은 인도 위의 물건들, 입간판, 노점상과 자전거 등이 경관을 망치고 인도 위의 보행을 방해하여 보행자들의 안전을 위협하고 있었다. 서체의 모양과 크기가 부적절한 점포들의 간판, 튀는 디자인으로 눈에 거슬리는 점포들이 도심을 가득 메웠다. 편집진은 전통적 미를 잘 보존한 주택과 망가진 주택가의 사례를 독자들이 비교하도록 유도했다. 전면은 청결하지만 후면은 불법 쓰레기로 가득한 동네를 고발하고 “시의회는 이걸 보며 뭘 하는가?”라고 질문하였다. 공장, 물탱크 등이 주택가의 부적절한 위치에 설치되어 안전과 삶의 쾌적성을 훼손한 사진들 역시 공개되었다.²⁹⁹⁾ 협회는 책의 말미에서 독자들을 향해 다음과 같이 부연하였다.

여러분은 여기에 게재된 바와 같은 여러분 동료들의 어리석음을 비웃거나, 사라진 아름다움에 눈물을 흘릴는지 모릅시다만, 여러분 자신들은 ... 어떤 일이라도 하고 계십니까? 정부 자체뿐 아니라 여러분의 이웃들, 여러분의 지방 의회의 태도와 행동들은 공중의 여론에 달려 있습니다. 오늘날의 훌륭한 시민에게 올바른 여론을 애써 조성하는 것보다 더 시급한 의무는 없습니다.³⁰⁰⁾

298) *The D.I.A. Cautionary Guide to St. Albans* (London: The Design and Industries Association, 1929), pp. 2-3.

299) *Ibid.*, pp. 6-28.

300) *Ibid.*, p. 31.

협회의 도발적인 첫 지침서는 곧 언론에 소개되었고 한 시민은 협회에 자신이 거주하는 지역의 지방의원들 전원에게 주겠다면서 추가로 50부를 구입하겠다고 요청하였다. ‘세인트 올번스 지침서’는 공개되자마자 권당 6펜스의 가격으로 수백 권이 판매되었다.³⁰¹⁾ 지침서의 발간은, 더욱 공격적인 정책이 요구된다는 이전 연례총회의 권고를 따른 실천이었다. 책의 제작과 배포는 “명예 훼손법을 위반하지 않는 한도 내에서 가장 공격적인” 선전 방식이었다. 시민적 자긍심을 끌어놓은 효과가 어떨 것인지 협회도 궁금해했다.³⁰²⁾ 그해 12월까지 초판 3,800부가 매진되어 디자인산업협회의 역대 출판물 중에 가장 성공적인 책이 되었다. 협회는 추가 판매를 위한 제2판의 준비에 들어갔다. 지도부는 모든 회원들이 그 책자를 구입하여 주변의 상점주인들, 건설업자들과 시의원들에게 나누어 달라고 요청하였다.

독자들의 불만이 협회에 접수되었는데, 세인트 올번스에 사는 어느 시민은 편지에서 “상점이란 단지 돈을 쓰는 곳일 뿐인데, 쇼핑 센터가 아름답거나 그렇지 않거나 뭐가 달라지는가?” 항의하였다. 불만자들은 세인트 올번스에는 문명의 때가 묻지 않은 아름다운 장소들도 있다고 항변했고, 심지어 어떤 이들은 책의 표지가 “천박하게 누런색”인 것마저 불쾌하게 생각했다.³⁰³⁾ 가장 많은 불평은 역시 왜 자신들의 도시가 표적이 되었느냐는 것이었다.³⁰⁴⁾ 시민들 사이에 아주 불공평하다는 불평과 경청하고 개선하자는 목소리가 공존하였다. 세인트 올번스 시장 역시 모든

301) *The Quarterly*, No. 9, pp. 1-2. 유력지 「타임스(The Times)」는 “풍자적 멘트를 곁들인 사진들이 고향을 교훈으로 바꿔놓는다”면서, 그 책자가 “불편함과 상황개선의 요구를 자극하기에 충분할 대조를 통해서, 성공과 실패를 편안함과 어색함을 적절함과 그 이면을 탐구”했다고 소개하였다. 「데일리메일(Daily Mail)」 등은 책이 “새롭고 특이하게 독창적인 부류의 지침서” 혹은 “진실과 현실의 지침서”라고 평했다.

302) *Ibid.*, p. 20.

303) *The Quarterly*, No. 10, pp. 12-14.

304) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, p. 105.

현실을 인정하고 있었다. 명망 있는 서적 출판업자 스탠리 언윈(Sir Stanley Unwin)은 전국의 모든 시의회(Borough Council)에 이 책을 보내서 세인트 올번스의 교훈을 지역 개발에 참작하도록 설득하자며 비용 모금을 위해 5파운드를 내놓았다. 또 다른 독지가 회원들이 합세하여 1930년 봄에 모금이 14파운드를 넘고 있었다.

디자인산업협회는 쾌적성 훼손의 주적으로 지목된 주유소를 다룬 일종의 경고지침서 『마을주유소(The Village Pump)』를 출간했고, 칼라일 시(市)를 표적으로 잡은 경고지침서도 구상하고 있었다.³⁰⁵⁾ 협회 지도부는 ‘로열 자동차 클럽(Royal Automobile Club)’의 기부와 일반 회원들의 기부 덕분에 『마을의 주유소』 1,500부를 주유소들과 자동차 정비소들에게 보냈으며, 로열 자동차 클럽이 직접 구입한 2,500부는 수선업자(repairer)들과 그들의 사무소, 그리고 관광 관련 정부 부처들에게 보내졌다. 이 책자가 전국에 배포된 후, 경관 훼손의 원인은 주유소가 아니며 대형 광고판의 설치를 압박한 대기업들이라고 쓴 주유소 업주들의 항변이 담긴 편지들이 디자인산업협회에 쇄도하였다.³⁰⁶⁾

세 번째로 등장한 지침서는 『디자인산업협회 옥스퍼드 경고 지침서(The D.I.A. Cautionary Guide to Oxford)』였다. 「위크엔드 리뷰(Week-End Review)」의 서평에 의하면, “충격적이지만 완벽히 공정한 소책자”이며 ‘옥스퍼드 보존기금’의 구호들이 “옥스퍼드가 목인한 흉물들을 효과적으로 보여준 사진들 앞에선 어리석게 보일 것”이라고 했다. 또, 훌륭함으로 가득한 책이며 “전단지 부착자들과 무지한 광고업자들이 싫어할 것”이지만 “지침서는 잘 알면서도 두려움이 없는 근대정신의 특징을 발현했다”고 높이 평가하였다.³⁰⁷⁾ ‘윌리엄스-엘리스 회장은 서문에서, 정갈하고 고풍스러운 옛 옥스퍼드는 가버리고 현재는 “빠아프게 달라진,

305) *The Quarterly*, No. 11, pp. 19-20.

306) *The Annual Report*, Feb. 1931, p.2.

307) *The Quarterly*, No. 12, p. 14.

우리 할아버지들과 우리 아버지들이 가장 나쁘게 만들어놓은, 그러나 어쨌든 우리가 가장 좋게 만들어야 할 옥스퍼드”가 남았다고 했다. 지난 100년 동안 인구가 22,000명에서 74,000명으로 폭증했고 도심의 팽창은 무질서하고 무계획적이고 불결했으며 전통적인 고건축들은 무심히 방치되었다. 그러나 회장은 옥스퍼드는 살아 있으며 시내 보존 기금, 대학 당국의 뜻있는 인사들이 행동을 개시했고, 지자체들의 모범으로서 아름다움을 되찾을 것이라 했다. 건축가이자 도시계획가인 윌리엄스-엘리스는 옥스퍼드 시에 필요한 도시계획의 원칙으로 1) 합목적성, 2) 사무적 편익, 3) 즐거운 주거, 4) 위생, 조망, 교통에 따라 정돈된 배치, 5) 주거지, 공장, 공공장소의 구획 설정 등을 제시했다.³⁰⁸⁾

지침서의 세부 내용과 수록된 사진들은 이전 지침서들의 방식을 따랐다. 기차 역사와 그 주변, 도시 진입로의 대형 간판들과 포스터들의 공해, 경쟁적으로 크게 만든 어색한 글자체의 간판들에 의한 미관 훼손, 주유소와 자동차 정비소에 의한 도심 쾌적성 상실 등은 옥스퍼드도 예외가 아니었다. 지침서는 고풍스러운 옥스퍼드의 건물들과 당국의 배려로 단장된 신축 주택들의 쾌적함을, 훼손된 도심과 슬럼화한 빈민가의 황폐함과 사진으로 대조시켰다.³⁰⁹⁾ 옥스퍼드는 대학 도시라는 상징성으로 인해 공중의 큰 관심을 자극했고 지침서는 네 편의 시리즈 중에 가장 많이 팔렸다.³¹⁰⁾

마지막 지침서는 『디자인산업협회 칼라일 경고지침서(The D.I.A. Cautionary Guide to Carlyle)』였다. 협회는 이 마지막 지침서로써 “농촌과 도시의 ‘문명’을 향한 고발을 완결시켰으며 더 이상의 지침서 발간은 한 이야기를 반복하기에 불과할 것”이었다. 이로써 고발 시리즈는 막

308) *The Cautionary Guide to Oxford*, (London: Design and Industries Association, 1930), pp.3-7.

309) *Ibid.*, pp. 8-31.

310) *The Annual Report, Feb. 1931*, p. 2.

을 내렸고 협회는 또다시 감시의 눈을 상점의 진열대, 철도 역사, 방갈로와 주택으로 되돌리라고 권고했다.³¹¹⁾ ‘칼라일 경고지침서’는 칼라일 출신 디자인산업협회 회원들, 칼라일의 ‘상공회의소’와 ‘지역쾌적성위원회’의 지원 덕분에 협회의 지출 없이 출간되었으며, 책은 칼라일에서 가장 많이 팔렸다.³¹²⁾ 칼라일 지침서가 그곳 시민 단체의 지원으로 제작되었고 그곳에서 많이 팔린 점은 시리즈 첫 권인 세인트 올번스의 지침서가 시 당국과 시민들을 당혹하게 했던 것과 대조적이다. 이런 변화는 경고지침서가 거듭될수록 협회의 취지에 대한 오해가 풀리고 현지 시민들의 이해와 공감의 커졌음을 시사한다.

일련의 지침서들은 협회 변호사의 자문을 통해 명예훼손 시비를 피하고 선의의 피해자가 생기지 않도록 하는 세심한 주의와 배려로 제작되었다.³¹³⁾ 도시의 치부, 뒷골목의 사진을 촬영하는 과정에서 회원들이 신변 위협을 느끼기도 했다. 어느 석유 펌프 제조업자는, 자기들이 충분히 좋은 디자인의 펌프를 제공하고 있다면서 주유소의 흉한 모습은 주로 석유회사들의 광고 욕심에서 비롯됐다고 항변했다.³¹⁴⁾ 쉘 석유사의 대형 광고판 사진 철거 사례가 있었지만, 다수의 기업들은 느리게 움직였다. 1930년 광고규제법안(The Advertisement Regulation Bill)의 의회 채택이 무산된 것은 법적 통제가 광고에 대해 무력했음을 드러낸다.³¹⁵⁾ 그래도 변화의 싹은 움트고 있었다. 그해 가을 그레이트 웨스턴 철도회사(The Great Western Railway Company, GWR)는 도심의 도로 위를 가

311) *The Quarterly*, No. 12, p. 14.

312) *The Annual Report, Feb. 1931*, p. 2.

313) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, p. 105.

314) *The Quarterly*, No. 13, p. 13.

315) *The Quarterly*, No. 11, p. 15. 1930년 갑자기 별세한 로렌스 위버 회장이 생전에 어느 기업이 광고부를 설득하여, 동네의 미관과 자연미를 훼손할 위치에 광고포스터나 야외 표지판을 설치하지 말자는 충고를 전하고 다른 기업들에게도 그렇게 할 것을 권고하기도 했다. 광고로 인한 폐해에 국민적 공감대가 크지 않았던 시절, 당국의 강제적인 통제를 기대할 수 없던 시절의 일화였다.

로지르는 교랑에 보기 흉한 광고를 부착한 죄로 주민들로부터 고소당하고 버크셔의 버넘(Burnham) 법원에서 벌금형을 받았다. 광고가 경관을 해칠 수 있음을 재판부가 인정했던 고무적 사례였다.³¹⁶⁾

피크의 사업이 19세기 디자인 개혁가들과 협회의 이상을 런던의 교통수단에서 구현한 것이었다면 협회가 1928년부터 3년여 동안 전력했던 미관 개선 사업은 디자인 개혁과 협회의 이상을 야외에까지 확장시킨 것이었다. 산업화의 결과 수공예 전통이 말살되고 생필품의 미적 수준이 타락함으로써 미술공예운동이 발발했듯이, 산업화와 자동화는 결과는 도심과 농촌의 경관마저도 훼손하였다. 훼손된 일상의 공간과 자연환경의 문제를 협회의 회장 윌리엄-엘리스는 저서를 통해 세상에 고발했고, 협회는 연감 특집호를 통해 황폐해진 국토의 모습을 공중에 알렸다. 통제와 복원에는 공권력이 필요했는데 공권력을 끌어내려면 여론의 압박이 필요했고 여론을 움직이려면 민심을 향한 자극이 요구되었다.

영국의 미관 훼손은 공업화 시기 시민들의 개인주의, 업자들의 이기심과 경제적 자유방임의 결과였고 당국자들의 무관심과 수수방관이 초래한 것이었다. 자동차 혁명에 따른 주유소와 정비소, 항공 시대의 도래에 따른 공항과 공군 부대, 전기시대의 도래에 따른 고압선 첩탑과 변전소 등이 모두 훼손의 원인들이었다. 도시의 급팽창과 상업화 와중에 급증한 여관, 다방, 간판, 광고판, 불법 주차 등은 시민들의 안전과 삶의 쾌적성을 해쳤다. 삶의 쾌적성과 도시 및 농촌의 개발을 통제할 법안들이 논의되었지만, 입법은 느렸고 불충분하였다. 이에 더욱 자극적이고 전투적인 고발이 필요하다고 생각한 협회 지도부는 일련의 『경고 지침서』를 발간하여 시민적 자긍심에 호소하였는데, 대국민 효과는 빨랐고 협회는 여론과 언론의 주목을 받았다.

디자인산업협회가 ‘영국농촌보호평의회(CPRE)’ 등과 연대하여 도시와

316) *The Quarterly*, No. 13, p. 12.

농촌의 보존 및 정화 운동을 전개한 것에 대한 평가와 인식은 엇갈린다. 당시 협회 내부에서조차 그 운동을 협회의 취지에서 벗어난 일종의 일탈로 보는 시선이 없지 않았다. 협회의 대표적 논객이자 평론가인 존 글로그 또한 『경고 지침서』 등 책자들의 출판과 고발 사업이 난개발의 실상을 드러낸 역할을 했지만 산업 디자인과 무관한 것이었고 협회 역량과 재원을 분산시켰다고 존평하였다.³¹⁷⁾ 협회에 대하여 언급한 학자들의 논저들은 대개 그것이 협회의 본업은 아니었다고 진단하거나 협회가 벌인 기타 사업 중 하나라는 식으로 짧게 언급하였다. 그 사업이 당시 회장이던 건축가 윌리엄-엘리스의 개인적 의지, 레서비와 해리 피치의 갈망이 협회 차원의 사업이 된 것이라고 의미를 애써 축소 해석할 수도 있다.

그러나 도시 및 농촌의 쾌적성 유지와 미관 개선 역시 디자인산업협회의 행동 방침과 실천의 연장선에 있는 것임이 간과되어서는 안 된다. 협회의 이념들과 수사들은 러스킨과 모리스 이후 디자인개혁가들의 이상과 염원을 계승한 것들인데, 농촌과 고건축을 비롯한 영국의 전통적 미의 보존은 일상 삶에서의 미의 수호라는 윌리엄 모리스의 엄연한 유지였다. 그러므로 1928년에서 3년 수개월 동안 계속된 미관 개선 사업은 협회 노선의 이탈이나 보충이 아니라 창설 이념의 연장이었다고 봐야 한다. 운동의 결과로 출판된 일련의 『경고 지침서』 시리즈가 전국적으로 시민의식을 크게 자극하였고 운동이 디자인산업협회의 명성과 인지도를 크게 높아진 것 역시 여러 회원들이 공감하고 협력한 결실이었다. 협회가 단독으로 벌인 사업은 아니었지만 영국이 쾌적한 환경을 되찾게 된 것이 상당 부분 디자인산업협회의 공로였다. 삶의 포괄적 환경 개선이라는 19세기 디자인개혁가들의 이상이 실천된 것이므로 과소평가되면 안 될 것이다.

디자인산업협회의 미관 개선 운동 동참은, 근대화 이전은 아름다웠지

317) John Gloag, *Industrial Design Explained* (London: George Allen & Unwin, 1946), p. 132, 이 책은 초판은 1934년에 출간되었다.

만 산업화 이후 전통적 아름다움을 잃어버렸음을 알면서도 그것이 불가피하다고 믿는 대중을 향하여 근대적인 것과 산업적인 것이 아름다울 수 있음을 환기시킨 시도였다고 평가되어야 옳다. 그것은 단순히 미관 보호 운동이 아니라, 전통 수공예뿐만 아니라 공장에서 생산된 대량 생산품도 아름다울 수 있음을 보이려고 우수 디자인 상품 전시회를 추진한 것과 똑같은 협회의 목표와 이상에서 비롯된 사업이자 협회 창설 취지의 연장이었다. 그리하여 디자인산업협회가 19세기 미적 개혁의 사상으로부터 물려받은 수사들은 도시와 농촌의 시각적 쇄신을 위한 실천으로까지 이어졌다. 협회는 혁신을 추구했지만 잊히고 사라졌거나 사라질 위기에 있는 아름다움을 재발굴해서 복원하는 일 또한 타락한 현재를 혁신하는 방법일 수 있었다. 훼손된 아름다움을 회복시키는 사업은 전통의 수호이자 미의 제고를 위한 혁신이기도 했다. 윌리엄 모리스가 영국 농촌의 보존 운동을 시작한 것은 그가 개혁가이기 때문이고 디자인산업협회가 보존 운동을 계승한 것도 협회가 개혁 단체였기 때문이다.

제 4장. 디자인산업협회와 영국적 모더니즘

1. 유럽의 디자인 개혁

디자인산업협회는 재원의 조달과 영향력의 강화를 위해 회원 수 확대에 지속적으로 노력하였는데, 협회의 해외 시찰은 매년 신입회원을 끌어들이는 효과가 있었다.³¹⁸⁾ 협회의 목표는 스스로 거듭 밝혔듯이, 영국 산업을 촉진하기 위해 제조업에서의 디자인 기량을 제고하는 것이었다. 우수한 디자인을 가진 상품을 대량 생산할 수 있는 국가가 산업계에서도 우위를 차지할 터라고 생각되었다.³¹⁹⁾ 훌륭한 디자인 역량과 이를 적용한 공산품의 생산은 시급한 사안이었고, 이와 관련하여 디자인은 국제 경쟁력 그 자체였다. 영국인들은 제국의 연결망과 그 내부 시장에만 만족해서는 안 되었다. 디자인산업협회는 해외에 자국의 상품과 그 디자인을 홍보할 뿐만 아니라 다른 국가의 성공적 사례와 참고가 될 선례를 업계 관계자들이 입수하도록 지원해야 했다. 협회가 패키지 투어 형식의 해외 시찰을 추진했던 주된 목적은, 회원들이 직접 해외의 디자인 개혁과 관련 동향을 시찰하고 각자의 사업에 이를 활용하는 것이었다. 회원들의 관심은 당연히 영국보다 나은 사례를 발견하고 그 비결이 무엇인가 살피는 데에 집중되었다. 회원들의 시선을 끈 성공 사례들은 대부분 디자인 관련 현안이나 도시 계획 등에 정부나 지자체의 정책에 관한 것들이었다.

협회의 참관기에 나타난 외국의 사례들을 통해서 영국적 특성과 장단점을 엿볼 수 있다. 회원들은 1927년에 뮌헨 수공예 전시회에서 선보였던 독일 디자인이 양식의 ‘표준화(Standardization)’ 지향을 높게 평가하지 않았다. 일반인은 물론 상당수 회원들조차 독일의 디자인 개혁에서

318) *DIA Annual Report for Year ending December 31st, 1935*. pp. 10-11.

319) *Report, Rules and List of Members, 1917-18*. pp. 4-5

강조되었던 표준화, 혹은 ‘유형화(Typisierung)’의 효과에 대해 반신반의하였다. 독일식 표준화의 이념이 산업적이고 효율적일지라도 예술의 자율성과 개별성을 중시한 영국인들의 눈에는 과도한 처사로 느껴졌다. 그럼에도 회원들은 독일식 건축 운동을 향한 반신반의에도 네덜란드에서 민간이 아닌 암스테르담의 시당국이 독일식, 이른바 ‘신건축(New Architecture)’을 통해서 건축을 주도하고 있던 사례에 주목했다. 영국에서는 지자체가 앞서서 신건축을 보급해 주기를 기대할 수 없었다. 그러나 신건축은 이미 급속도로 보급되던 중이었다. 당시 슈투트가르트 뉴타운 등에서 이미 르코르뷔지에 식의 모더니즘 건축이 뿌리를 내리고 있었는데, 이런 동향은 협회가 나서서 취재하지 않으면 영국에 잘 알려지지 않을 터였다.³²⁰⁾ 영국인들에게 낯선 신건축이 유럽으로 퍼져나가고 있음을 협회가 발견한 것이다.

협회가 시찰한 네덜란드의 도시에는 쓰레기나 지저분한 광고판이나 광고탑이 없었다. 회원들은 어떤 규제나 조치 외에 광고 자체가 적은 것에 그 까닭이 있을 것이라고 생각하였다. 헤이그(Den Haag)시 지자체가 주도한 신축 주택 사업은 소규모 계획이었음에도 시당국의 주도로 일급 건축가가 투입되었다. 영국의 지자체는 비슷한 사업을 추진할 때 주로 전문가가 아닌 날림업자에게 일을 맡기는 형편이었다.³²¹⁾ 유사한 지적은 다른 여행기에도 수차례 반복된다. 전간기 영국의 주택 사업들이 졸속인데 반해 암스테르담의 신축 사업은 저명한 건축가의 참여로 완성되었다.³²²⁾ 건축에서 시작된 네덜란드의 디자인 개혁은 가정용품, 가구, 가로등, 광고와 인쇄물로 확산되었고, 용도와 필요성을 우선으로 하는 현대 디자인의 관행이 실천되고 있었다. 관계 당국은 주요 도시에 소위 ‘미관

320) *The Quarterly*, No. 1. pp. 13-14. 르코르뷔지에의 저서가 바로 그해 영역판으로 처음 런던에서 출간되었다. 독일에 이미 새로운 모더니즘 건축이 급속히 뿌리내리고 있음을 회원들은 독일 방문을 통해 확인하였다.

321) *The Quarterly*, No. 2. pp. 8-9.

322) *The Quarterly*, No. 3. pp. 12-13.

위원회(bauty committee)’를 두었고 중앙 정부가 나서서 디자인 개혁을 실천하고 있었으니, 네덜란드의 상황은 전간기에도 작은 정부를 고집하던 영국의 현실과 정반대였다.³²³⁾

네덜란드에서 미관 위원회의 효과를 발견한 디자인산업협회는 스위스 출장 중에도 도시팽창의 성공적 사례를 발견하였다. 윌리엄스-엘리스가 『영국과 옥토퍼스』에서 고발한 무계획적 팽창의 폐해가 스위스에서 나타나지 않았다. 해리 피치는 스위스 방문기에서 최신의 독일 바우하우스 양식의 영향을 온건하게 소화한 스위스의 신건축을 소개하였다. 취리히는 구도심과 교외 신도시가 조화된 팽창도시의 모범적 사례였다. 도시가 질서정연할 뿐만 아니라 철도가 전철로 바뀐 후 검은 연기에 의한 오염도 도심에서 사라졌다.³²⁴⁾ 잘 기획된 도시 개발 덕분에 취리히는 공업 도시이면서도 도로, 주택, 울타리와 광고 등이 추하게 방치되지 않은 사례가 되었다.³²⁵⁾

방문횟수를 볼 때 협회는 프랑스의 도시들보다 북유럽의 도시들에 훨씬 더 자주 방문하였다. 사실 협회는 벤치마킹의 대상으로 미국, 프랑스와 독일보다 오히려 북유럽 지역에 주목하였다. 오슬로, 코펜하겐, 스톡홀름, 헬싱키에는 상점, 극장, 공장을 비롯하여 모더니즘 신축 건물이 많았다. 그렇다면 왜 프랑스와 독일이 배우고 참고할 대상에서 제외됐을까? 프랑스의 디자인은 지나치게 이국적이고 화려했고, 독일의 디자인은 너무 엄격하여 우아함이 결여되었기에 양자 모두 범례로서 부적절하였다. 그에 비해 북유럽의 디자인은 전통 공예로부터 자연스럽게 발전한 것이기에 영국인들이 참고하기에 더 적합하였다.³²⁶⁾

323) *The Quarterly*, No. 17, pp. 10-11. 도시계획뿐만이 아니었다. 우체국 및 정부 부처의 문서들은 단순하고 실용적인 디자인이었고 현대 인쇄술의 원리인 가시성과 가독성을 중시하였다. 네덜란드를 시찰하던 회원은 현지에서 참고용 우수 인쇄물들을 디자인산업협회에 발송하였다.

324) *The Quarterly*, No. 5, pp. 16-17.

325) *The Quarterly*, No. 9, p. 3.

326) *The Quarterly*, No. 7, pp. 11-12.

디자인산업협회는 스웨덴의 디자인에 비상한 관심을 기울였다. 1930년에 스웨덴에서 개최된 국립 전시회에서 드러났듯이, 스웨덴의 디자이너들과 건축가들은 허세와 환상에 찌든 듯한 19세기 유럽의 장식들을 디자인 개혁을 통해 극복하고 있었다.³²⁷⁾ 전시회 본부의 건물 자체가 단순하고 잘 구분되어 피로감을 최소화한 효율적인 디자인 작품 그 자체였다. 디자인산업협회의 ‘합목적성’이란 기준은 스웨덴에서 ‘기능주의(functionalism)’라는 용어로 통용되고 있었다.³²⁸⁾ 사물의 용도와 기능을 우선 고려한 디자인이란 의미의 기능주의와 합목적성의 이상이 일맥상통하므로 협회 회원들이 스웨덴의 디자인을 보고 친근감을 느낄 만하였다. 전시된 스웨덴의 제품들은 보고 회원들은 기능주의와 합목적성, 실용성을 중시한 디자인, 허례허식 없는 진솔성의 추구, 옛것 모방의 거부라는 측면에서 스웨덴을 높이 평가하였다.

스웨덴이 영국보다 더 유리했던 까닭은 무엇일까? 한 회원의 참관기에 따르면, 영국에서 모든 양상을 바꾸어놓은 산업혁명의 충격이 스웨덴에서 훨씬 덜했으며 전통 수공예가 파괴되지 않았기에 공예의 장점이 대량생산용 산업디자인과 공존하면서 자연스럽게 전환될 수 있었다. 미술가, 공예인들이 산업화에서 완전히 소외되지도 않았다. 제조업체를 설득해야 하는 디자인산업협회의 어려움 역시 스웨덴에는 없었다. 스웨덴 산업미술은 미술과 산업이 잘 결합된 사례였다.³²⁹⁾ 어떤 협회 지도부 인사는 전시회와 도시 미관을 보고 영국과 스웨덴을 직접 비교하는 것은 불공평하다고 논평하였다. 그에 의하면 광고 디자인의 경우, 영국과 비교하면 스웨덴의 광고업자들은 많지도 않고 강력하지도 않았다. 광고물의 분량과 광고업자의 수가 런던에 비해 훨씬 적다면 청결함을 통제하는 일은 수월한 수밖에 없었다. 스웨덴의 광고들은 영국의 광고에 비해 디자인

327) *The Quarterly*, No. 10, p. 23.

328) *The Quarterly*, No. 12, p. 4.

329) *Ibid.* p. 4

면에서 절제되었고 일체화되었으며 요란하거나 불편할 정도로 위압적이지 않다는 점에서 훨씬 훌륭했다. 어떤 표준에 따라 일괄되게 제작되고 독일의 영향이 엿보인다는 점에서 아직 자국의 독자적 양식에는 도달하지 못한 듯 했지만, 런던에서 보이는 꼴볼견 광고판의 홍수는 없었으며 기차역의 포스터들도 명료하고 가시성이 뛰어났다고 그는 전했다.³³⁰⁾ 디자인산업협회 회원들은 그런 우수 사례들에 특히 주목했고 그 원칙들을 최대한 적용해보고자 하였다. 협회의 철학과 스웨덴의 정책적 움직임 사이에는 공통적인 요소가 놀라울 만큼 많았다.

스웨덴은 디자인산업협회가 독일 다음으로 자주 방문했던 나라로서 협회에게는 각별한 존재였다. 스웨덴은 국제양식이 수입되어도 민족별 특성이 여전히 강하기 때문에 완전한 세계주의는 불가능하다고 보았고 전통과 개혁된 디자인이 충돌이 아닌 선순환을 이루며 공존하는 디자인 개혁을 추구하였다. 더욱이 스웨덴의 디자인 개혁이 일상적 삶에서의 아름다움을 이상으로 삼았다는 점에서 스웨덴과 협회의 입장이 상통하였다. 그러한 취지를 살리고자 스웨덴 공예협회는 미술가와 제조업체를 연결해주고 있었다. 스웨덴 공예협회의 회장 파울손은 디자인 혁신에서 구식 장식이 배제되어야 하고 외양은 합목적적이어야 한다고 믿으면서도 제조업이 ‘포드 자동차’ 방식의 대량 생산을 통해서 성장해야 한다고 주장했다. 한편 스웨덴의 디자인 개혁은 영국보다 훨씬 유리한 환경 속에서 성취된 것이었다. 파울손의 공예협회는 디자인산업협회와 달리 국가로부터 재정 지원을 받는 단체였다. 국가 재정의 지원 유무가 스웨덴과 영국의 가장 큰 차이라는 점은 바꾸어 말하면 정부가 디자인 개혁에 재원을 투입하면 영국도 스웨덴의 우수 사례와 똑같은 수는 없더라도 그 사례에 최대한 가까이 갈 수 있다는 것을 뜻하였다. 협회는 북유럽을 두고 대중의 계몽 수준이 영국보다도 높고 산업디자인이 잘 홍보되어 있으며 새

330) *Ibid.* pp. 11-12.

로운 것을 수용하는 데에 영국에서 발생하는 갈등이 없는 곳이라고 평했다. 북유럽의 도시 계획과 계몽이 정말로 수월했을까? 현실에서는 협회의 찬사만큼 수월하지 않았겠지만, 디자인산업협회가 대중의 개인주의, 건설업자들의 탐욕, 투기세력의 반대처럼 개발정책이 사유재산권에 불모 잡혀 정부 당국이 이해관계의 조정자로 나서기 힘든 영국의 개발행정현실을 늘 비판했음을 감안한다면 협회가 북유럽을 보는 속내를 이해할 수 있다. 적어도 전간기 행정에서 영국이라는 국가가 봉착했던 역사적인 제도적 경로 의존성의 폐단이 북유럽에서는 훨씬 덜했기 때문이다.

1930년의 스톡홀름 전시회에서 크게 감명을 받은 디자인산업협회는 ‘영국스웨덴협회’와 협력하여 이듬해 런던에서 ‘스웨덴공예산업전시회(Swedish Exhibition of Crafts and Industries)’를 추진하였다. 그 이전 12월 연례 만찬에 신시아 모즐리(Cynthia Mosley) 의원과 스웨덴 공사에릭 팔름스티르나(Erik Palmstierna)가 초청되었다. 모즐리는 찬조 연설에서 도전에 직면한 영국의 산업이 과거의 월계관을 쓰고 앉아 편히 쉴 수 없는 상황임을 지적하였다. 모즐리는 디자인산업협회가 모든 시도를 지속하고 대중의 관심을 높여주기를 희망한다면서, 협회가 용기와 성실과 인내로써 성공할 것을 확신한다는 덕담을 전했다.³³¹⁾ 이 발언 속에 의례적인 인사치레 말고는 정치인으로서 가진 별다른 계획이나 의도는 보이지 않는다. 그간 협회가 보여준 노력이 무슨 효력이 있었는지 의심스러울 수도 있으나 협회의 활동과 한계는 전간기 영국의 일면을 보여주는 하나의 척도이다. 협회의 노력에도 불구하고, 협회의 노력을 익히 아는 정치인조차 당장에 실질적 도움을 줄 수 없는 것이 동시대 영국의 현실이었다.

그에 비해 스웨덴 공사의 연설은 모범 사례와 같았고 스웨덴을 잘 말해준다는 점에서 흥미롭다. 공사의 설명에 따르면, 스웨덴 건축과 미술공

331) *The Quarterly*, No. 14, pp. 13-14.

예에서의 르네상스는 스웨덴의 거대한 민족적 재생을 증언하는 것이었다. 세계가 점차 하나인 듯 국제화되고 있지만, 기능주의와 국제양식이 수입되어도 민족별 특성이 여전히 강하므로 완벽한 세계주의는 불가능하였다.³³²⁾ 공사는 “우리의 꿈은 일상 속에서의 아름다움이다”라는 말로 19세기 영국 미술공예운동과 디자인산업협회의 이상을 반복하였다. 스웨덴의 미술 운동은 “미를 위한 미”를 반대하며 일상의 “물건들이 각각의 목적에 기여해야 함을 인식”하고 있었다.³³³⁾ 이 대목 또한 디자인산업협회의 취지를 그대로 반복한 것이었다. 아마도 스웨덴이 디자인산업협회를 따라했거나 반대로 디자인산업협회가 스웨덴의 그런 움직임을 수입한 것일 수도 있다. 혹은 1907년에 결성된 독일공작연맹을 영국과 스웨덴 양국의 관계자들이 동시에 모방한 결과일 수도 있다.

그러나 스웨덴에서 지역의 시의회(town council)가 일종의 “미관 평의회(beauty council)라 불리는 조직을 지명”하고 운영했다는 점에서 스웨덴은 네덜란드와 동일하였고 영국과는 정반대였다. 대중성과 미를 결합할 방법은 기계에 의한 대량 생산 외에는 없었다. 그래서 디자이너와 미술가가 각 공장과 대형 상점에 파견되었는데, 그때의 슬로건이 “아름다운 일상용품(Vachrare Vardagavara)”이었다는 것이다.³³⁴⁾ 이를 보건대, 협회의 이상은 스웨덴에서 먼저 실현되고 있었다. 스웨덴이야말로 협회의 꿈이 실천된 곳이었고 협회와 놀라울 정도로 코드가 맞아떨어지는 나라였다. 그만큼 스웨덴의 사례가 모범적이었기에 협회가 그쪽 인사들을 초청한 것일 수도 있다. 스웨덴의 디자인 개혁은 합목적성, 부문 간의 협업, 삶에서의 미 실현 등 윌리엄 모리스의 가르침과 미술공예운동의 개혁적 이상에서 유래된 목표들이 잘 실천된 사례로 보였을 만하다.

디자인산업협회와의 유사성을 더 잘 보여준 사례는 런던의 ‘스웨덴

332) *Ibid.*, p. 13, 19.

333) *Ibid.*, p. 16, 18.

334) *Ibid.*, pp. 17-18.

공예산업 전시회’ 당시 초청되었던 ‘스웨덴 공예 협회’ 회장 그레고르 파울손(Gregor Paulsson)의 연설이다. 이는 연설이라기보다는 분량과 내용 면에서 일종의 강연에 가까웠는데, 파울손은 스웨덴과 영국의 사정이 다르다는 것을 보여주었다. 스웨덴에서는 공예의 부흥이 공장제 대량 생산의 발달과 함께 동시에 이루어졌다.³³⁵⁾ 영국에서는 소수의 부자가 수공예품을 소비하고 대중은 수준미달의 조잡한 공장제품을 사용하는 가운데 디자이너들이 소외되고는 하였다. 스웨덴의 공예협회는 1917년에 첫 전시회를 열고 영국의 디자인산업협회나 독일의 공작연맹이 그러했듯이 홍보와 선전운동에 돌입하였다. 이는 중간층과 노동자층 사이에서도 효과를 거두었고, 구식보다 신식 디자인의 상품이 더 잘 팔렸다.

참신하고 우수한 디자인이 어떻게 대량 생산될 수 있었을까? 파울손은 미술가가 제조 과정에 참여하는 체계를 강조하였다. 스웨덴공예협회는 영국처럼 업자들이 스스로 디자인을 선택하거나 엔지니어에게 맡기게 내버려 두지 않고 업자들에게 디자인의 중요성을 설명하고 그들과 미술가를 연결해 주었다. 업체가 디자이너를 영입하려고 협회에 요청했을 때 최적의 인력을 소개해준 일이 자신의 최대 업적이라고 파울손은 자부했다.³³⁶⁾ 이것 역시 디자인산업협회가 시도했던 사업인데 영국에서 그 사업의 진행은 수월치 않았다. 파울손의 개혁은 수익성 추구일변도의 19세기 정치경제학으로부터 벗어나 디자인의 서비스 가치를 복원하는 것을 포함하였다.³³⁷⁾

약방의 감초처럼 반복되는 합목적성과 기능주의적 디자인 이상에서도

335) Gregor Paulsson, *The Alliance between Designer and Manufacturer in Sweden* (London: Curwen Press, 1931), p. 3. 파울손의 연설문은 작은 책자로 발행되었다.

336) *Ibid.* pp. 5-7. 저가 제품의 경쟁력은 산업화 초기에 잠깐 유지되었다. 장식용 문양을 외부에서 빌려온 수준으로는 어렵었고, (1) 미술가가 노동자가 아닌 제조업체의 상근간부이고, (2) 미술가 스스로 신소재와 제조기술을 공부하며, (3) 미술가에게 확실한 취업이 약속되어야 했다.

337) *Ibid.* pp. 7-9.

두 협회 간의 근친성이 드러난다. 파울손 회장은 한술 더 떠 예전 미술 사조로부터 차용한 구식 장식을 배제해야 하며 단순히 합목적성이 아니라 목적이 최고의 결정적인 핵심이 되어야 한다고 역설하였다. 마지막으로 그는 “디자인이 순전히 합목적성, 재료의 적절한 이용과 기술적 절차의 고려를 따른 생산은 건전한 산업 미술을 위한 필수 조건”이며 제조업은 헨리 포드의 “자동차 제조 같은 진정한 대량 생산 라인을 쫓아서 발전해야 된다”고 강조하였다.³³⁸⁾ 수공예-대량생산 논쟁이나 대량 생산품도 미술인가 등의 케케묵은 담론을 일소한 것이었다.

파울손의 연설은 팔름스티르나의 연설 이상으로 디자인산업협회의 취지 및 목표가 스웨덴에서 이행되고 있음을 보여주었다. 빅토리아기 선각자들의 공예담론에서 비롯되어 모리스, 레서비 및 플래처의 디자인 이념에 등장한 주장들이 스웨덴에서 훨씬 잘 실천되었다. 일상적 삶에서의 미, 상이한 부문과의 협업, 예술에서의 국가공동체 혹은 지자체의 개입, 유용성과 용도에 따른 외관 창조, 미술과 건축을 통한 삶의 질적 향상 등 그 이전 수십 년 간 지속된 수사들이 영국과 스웨덴에서 모두 추구되고 시도되었던 것이다.³³⁹⁾

1938년의 연례 만찬에도 스웨덴대사관의 공사가 동석하였다. 당시 디자인산업협회 회장인 쉘필 경(Lord Sempill)은 그해의 연사로 비외른 프리츠(His Excellency Björn Prytz)를 초빙하였다.³⁴⁰⁾ 프리츠 역시 만찬 연설에서 스웨덴공예협회의 중요성과 업적을 강조하였다. 스웨덴은 회장 그레고르 파울손의 전략과 산업 디자인의 꾸준한 개선을 통해 1930년대 공황기에도 꾸준한 수출 증대를 이루었기 때문이다.³⁴¹⁾

스웨덴이든 독일이든 대륙의 사례는 영국의 미적 개혁과정에서 참고자

338) *Ibid.* pp. 10-11.

339) *The Quarterly*, No. 1, p. 5.

340) 프리츠는 스웨덴의 기업인으로 바로 그해 부임하여 1947년까지 외교관직을 역임하였다.

341) *DIA Report for 1938*, pp. 5-6.

로이자 영감의 원천이 될 수 있었다. 그 사례들은 산업 디자인뿐만 아니라 미관보전과 훼손방지를 위한 사회운동과 입법 부문에서 본받을 만한 사례였다. 윌리엄스-엘리스는 산업화와 개발에 의해 태고의 경관이 훼손되는 사태를 방지하기 위해서 네덜란드와 헬싱키의 사례를 참고하라고 조언하였다. 모범적인 선례를 적용하면 영국에서도 고압선 철탑이든 시설 송배전 시설이든 경관과 조화를 이루는 일이 가능할 터였다. 영국의 개발담당자들은 새로운 시설의 기술적 편의와 태곳적 경관의 보호를 조화시킨 독일, 스위스, 스웨덴의 선례를 참고해야 했다. 이는 해결이 불가능한 문제는 아니었지만 당국의 수수방관과 대중의 개인주의적 무관심이 문제였다.³⁴²⁾

국토 훼손으로 국가가 질서와 품격을 잃으면 그 국가는 효율과 규율이 없는 나라이며, 국가가 규율을 잃으면 영국인들이 무엇보다 중시하던 개인인 자유도 유지될 수 없었다. 윌리엄스-엘리스가 보기에 스웨덴과 독일은 영국보다 더 계몽된 나라였고 그들의 성공적 사례를 참고 해야 했다. 그러기 위해서 자유방임주의가 극복되어야 했다. 영국인들은 역사적으로 자유를 위해 싸워왔지만 이제 영국의 자유가 비능률과 무질서를 향하고 있었기 때문이다. 개인의 자유는 상식으로 조정되고 ‘공동의 자유 (common liberty)’를 위해 조정되어야만 했다. 중부유럽과 북유럽의 국가들은 그 점에서 영국보다 앞서 있었다.³⁴³⁾ 스웨덴과 독일의 방식으로 국토훼손을 막아야 할 필요성이 바로 자유, 개인만의 자유가 아닌 공동의 자유의 수호에 있다고 역설함으로써 디자인산업협회는 미의 혁신을 위한 국가 개입이 영국적 자유와 상충하지 않는다고 주장할 수 있었다.

디자인산업협회 창립 회원들이 당초 협회의 역할 모델로 삼은 조직이

342) Clough Williams-Ellis, *England and The Octopus* (Glasgow: Robert MacLehose and Co., 1975), First Published 1925. pp. 127-179.

343) Harry Peach, Noel Carrington, *The Face of the Land* (London: George Allan & Unwin Ltd., 1930), pp. 11-24. 이 연감은 역대 다른 연감에 비해 훨씬 많은 내용을 압축적으로 담았다.

독일 공작연맹이었기에 협회는 독일의 항배에서 관찰의 눈을 떼지 않았다. 독일이 가장 빠르게 현대화 되었다는 점을 고려하면, 사실상 회원들의 최대 관심사는 스웨덴이 아니라 독일이었을 가능성이 높다. 독일의 여객선 ‘브레멘(Bremen)호’는 동시대 세계 최고 속도를 기록했는데 그 비결은 탁월한 공학뿐만 아니라 고속 항해에 적합한 외형에 있었다. 아름다운 형태를 가진 선박 브레멘 호는 합목적성을 따르면 아름다움은 자연히 따라온다는 명제가 단지 신념이 아니라 과학이라는 증거였다. 또한 구식 유행을 일소한 브레멘 호의 20세기적 인테리어에는 불필요한 요소들만 없었던 것이 아니라 기성 독일 상품들에서 보였던 단점인 투박함과 최신식으로 보이려는 작위성도 없었다. 반면에 영국 해운사의 선박들은 최신의 발명품다운 매력이 없으며 영국의 제작자들은 오래된 장식을 반복하는 데 익숙하였다. 영국은 디자인 면에서 20~30년 전과 똑같았고 영국인들은 디자인 인식이라는 측면에서 아직 깨어나지도 못한 상태였다.³⁴⁴⁾ 독일에서 브레멘 호가 거둔 성공 외에 ‘오이로파(Europa)’호가 보여준 성공 역시 현대인들이 모더니즘 디자인을 선호한다는 사실을 예증하였다. 대조적으로 비슷한 시기에 남아프리카 노선을 첫 출항한 영국의 선박 ‘윈체스터 성(Winchester Castle)호’의 실내 디자인은 시대착오적인 구식 장식으로 가득했기에 디자인산업협회의 기준에서 윈체스터 성 호는 실패작이었다. 협회는 이를 두고 영국인의 안목이 에드워드 시대에 정체되어 있음을 해외에 내보일 필요가 있느냐고 비판하였다.³⁴⁵⁾ 그러나 이는 비판에서 끝날 문제가 아니었다. 동시대 영국인들이 구식 디자인에 만족했기에 선박회사들이 선실을 구식으로 꾸민 것이라고 보아야한다. 구식에 느끼던 편안함은 전간기 영국인들이 가진 19세기 이전을 향한 일

344) *The Quarterly*, No. 8, pp. 5-7.

345) *The Quarterly*, No. 13, pp. 3-4. 광고문은, 플랑드르 르네상스식 인테리어로 된 홀에 옛 거장들의 화풍을 모방한 대형 유화가 걸려있고 찰스 2세의 마네킹이 옆에 놓인 벽난로와 ‘아서왕의 원탁’이 있다고 선전하였다.

종의 향수와 회귀본능의 발로였다. 그 점은 전간기 영국에서 모더니즘이 아닌 신고전주의 양식이 주류였고 모더니즘이라 해도 절충적 모더니즘만 수용되었던 현실과 일맥상통했다.

디자인산업협회의 문헌에 독일의 근대화를 주목한 글들이 자주 게재되었다. 베를린에서는 크고 작은 전시회가 줄줄이 열리고 있었다.³⁴⁶⁾ 협회는 독일 잡지들을 구독했고 독일공작연맹(Deutsche Werkbund)의 기관지인 『포럼(Die Forum)』의 기사와 사진들을 수집하여 영국에 소개하였다. 잡지에 사진으로 게재된 상품들이 현대 디자인의 흐름을 고르게 반영하고 있었다. 영국에서 고전주의식 건물이 신축되는 등 모더니즘 양식이 정착되지 않은 것과 대조적이었다.³⁴⁷⁾ 영국에서 전간기는 좋은 뜻으로는 나쁜 뜻으로든 19세기의 연속 그 자체였다.

2. 국제적 모더니즘

세기의 전환기 무렵에 유럽에서는 향후 20세기를 풍미하게 될 모더니즘의 전조가 빠르게 확산되고 있었다. 19세기 말에 시작된 순수 미술에서의 선구적 변화에 이어 건축에서의 새 양식의 도출을 위한 노력들이 이어졌고, 1920년대 유럽에서 빠르게 확산된 건축에서의 모더니즘이 1930년대에 마치 국제적인 대세인양 영국에 소개되었다. 건축과 디자인에서의 모더니즘 논쟁은 1930년대에 디자인산업협회 회원들이 BBC에 출연하여 모더니즘을 논했던 바로 그 시기에 더욱 가열되었다. 예술과 관련된 모든 이들에게 1930년대의 모더니즘은 피해갈 수 없는 논쟁 거리였다.

디자인산업협회가 역할 모델로 삼은 조직이 독일 공작연맹이고 독일 미술과 건축이 맹렬한 속도로 현대화되었다는 점을 고려하면, 독일은 늘

346) *Idid*, p. 14.

347) *The Quarterly*, No. 10, pp. 14-15.

회원들의 가장 큰 관심의 대상이었을 것이다. 독일의 변화를 설명한 글들이 편집진을 거쳐 회원들에게 수시로 소개되었다. 독일 모더니즘 디자인에서 드러나는 기하학적이고 단순한 형태는 생산 공정의 기계화와 대량생산에 유리하며 작업성이 뛰어나 경제적이었다. 그것이야말로 합목적성을 우선시하는 디자이너들이 모더니즘 양식을 당장 수용하고 참고해야 할 이유였다. 영국 산업의 현대화와 경쟁력 제고를 위해서도 모더니즘 디자인이 필요하였다. 상품 디자인의 모더니즘은 건축에서의 모더니즘과 늘 하나로 엮이는 사안이자 논쟁 거리였다. 20세기 초 산업디자이너는 별도의 직업이 아니었고 뛰어난 디자이너들은 대개 건축가이기도 하였다.

독일에서 그로피우스를 위시한 공작연맹 회원들은 소위 ‘바우하우스 양식(Bauhaus Style)’이라고 지칭되는 20세기 모더니즘 디자인의 전형을 창출했다. 모더니즘 양식은 산업화된 대중 시대를 위한 초민족적, 초계급적, 초시대적인 궁극의 해결책으로 여겨졌고 ‘국제 양식(International Style)’이라 지칭되었다. 영국인 대다수는 그것을 믿지 않았으며, 레서비 등 대다수 협회 지도부 역시 국제 양식을 보편적이고 궁극적인 해결책이 아닌 유럽인들이 만든 또 다른 현대적 양식으로 간주했다. 그러나 사실 동시대를 대변할 하나의 양식을 도출하고 그 원리를 국제적으로 전파했다는 것은 이 양식이 건축과 디자인에서 선도적인 위치를 차지했음을 의미한다. 디자인학에서 말하는 ‘지배적 디자인’을 독일인들이 도출한 것이다. 지배적 디자인은 시장에서 우월한 지위를 유지하고 혁신을 이끄는 힘이 있었다. 지배적 디자인이 시장을 선점해 지속적으로 사용되면서 새로운 디자인이 등장할 때까지 지배적인 지위를 유지하게 되는데, 실제로 이 주도적 디자인은 이후 수 십 년간 국제 디자인계를 선도하였다.³⁴⁸⁾

그런데 독일 대중의 취미가 모더니즘 디자인에 유리하도록 정말 바뀌

348) 김명숙, 「독일의 디자인 산업 경쟁력과 시사점」, 『독일학연구』 제 27호 (2011. 12), pp. 114-15.

고 있었을까? 베를린의 도자기 전시회에서 방문객들이 출품작 150개 중에서 가장 아름다운 컵을 뽑는 이벤트가 있었다. 단순하고 장식이 없는 민짜 컵이 수위에 꼽혔고 로코코 등 화려한 장식을 입힌 상품은 하위로 밀렸다. 반면에 영국인들은 여전히 조지 시대의 디자인에 향수를 가졌고 르코르뷔지에(Le Corbusier) 풍의 신건축을 조소하였다. 그럼에도 보수적인 영국인 눈에 새로운 양식이 기이하게 보였을지라도 디자인산업협회는 모더니즘을 수용하기 위해 계속해서 여러 시도를 하였다.³⁴⁹⁾ 앞서 언급했다시피, 기능을 우선시하는 단순하고 기하학적 상품디자인은 기계화와 대량생산에 적합하고 경제성이 높았다. 따라서 영국 산업의 현대화를 이루고 국제 경쟁력을 유지하는 데에도 모더니즘 양식을 보급하는 편이 유리했다.

1931년에 협회는 독일 공작연맹을 방문하여 환대를 받았고 연맹과의 견해를 교환하였다. 회원들은 독일인들이 보여준 주저 없는 철저함에 강한 인상을 받았다. 독일인들은 건축과 디자인에서 새로운 방법을 논리화했으며 필요하다면 과거와의 급격한 단절도 주저하지 않았다. 엄청난 규모의 신축 공공건물들, 학교들, 스타디움, 주택이 모더니즘 양식으로 건설된 상태였다.³⁵⁰⁾

협회 해외 시찰단의 경험은 해외의 사례를 통해서 자국의 현실을 지속적으로 돌아보도록 만들었다. 영국 산업디자인의 담보는 전간기가 19세기의 연속이었고 영국인들에게 1차 세계대전조차도 문화적 단절로 인식되지 않았다는 점과 무관하지 않다. 해외 시찰단의 기록은 협회의 회원들이 1920년대 말에 이르러 디자인과 건축 분야에서 공통적인 국제적 흐름이 있음을 읽고 있음을 보여준다. 마치 사상의 국제적 교환의 결과인 듯이 미술과 건축에서도 민족의 개별 특성들이 중화되는 경향이 감지되

349) *The Quarterly*, No. 13, pp. 7-8.

350) *Annual Report, Mar. 9th 1933*, p. 6. 1933년에도 협회가 다시 소련을 방문한 기록이 있다.

었다.³⁵¹⁾ 1920년대 유행과 양식의 변화가 어떤 하나의 공통적 흐름을 나타내고 있었다. 모더니즘 신건축과 대량 생산에 유리한 평면과 직선 위주의 단순하고 기하학적인 공업디자인 역시 그런 흐름의 일부였다. 그러나 국제적인 모더니즘의 흐름은 1930년대에 이르러서 영국에서 전통주의자 그룹과 이념적으로 대립하게 되었다.

19세기말 농촌적 영국의 재발견 이후 1900년대 초 중간계급의 가정집 건축에서 튜더양식을 포함해 옛 것을 향한 향수가 강하게 나타났다.³⁵²⁾ 전간기 영국의 건축은 조지 양식 등 신고전주의가 지배하였다. 고전이 다시 부활한 것이다. 건축에서의 모더니즘 부재는 산업디자인에서의 모더니즘 부재와 맥락을 같이 하였다. 골동품과 옛 양식의 복제가 유행하듯이 자국의 전례를 중시하는 보수적인 건축이 주류에 자리 잡고 모더니즘의 수입을 막는 효과를 발휘하였다. 웹스너가 1936년에 출판한 『모던 디자인의 선구자들: 윌리엄 모리스에서 발터 그로피우스까지』 초판은 그의 첫 번째 주요 저작이다. 그가 영국에 망명한 해가 1933년이고 앞서서 자세히 논한 『영국 산업미술 조사서』가 발표된 해가 1937년인데, 그 조사서의 집필에 소요되었을 기간을 감안하면 웹스너가 두 책을 거의 동시에 썼을 가능성이 높다. 웹스너는 현대 모더니즘을 가능하게 만들었던 주요 원천으로 영국에서 시작된 미술공예운동, 프랑스의 아르누보(Art Nouveau), 19세기 엔지니어들의 업적을 꼽았다. 그럼에도 저자는 모더니즘의 계보를 윌리엄 모리스에서부터 시작하여 1914년 이전의 대륙 건축가-디자이너들의 활약을 미술공예운동의 영향과 관련지음으로써 모더니즘의 원조가 모리스와 영국 미술공예운동임을 강하게 부각시켰다. 이 책에 따르면 20세기 국제적 모더니즘은 19세기 영국에서 잉태되었고

351) *The Quarterly*, No. 5. p. 17.

352) Alun Howkins, 'The Discovery of Rural England' in *Englishness: Politics and Culture 1880-1920* eds. Robert Colls and Philip Dodd (New York: Croom Helm, 1986), p. 73.

모더니즘은 외국의 것, 비영국적인 것, 대륙에서 수입된 것이 아닌, 영국인에 의한 창조물이 해외에서 개화된 결과물이었다. 웹스너에 따르면, 모더니즘의 탄생은 책의 부제가 암시하듯이 모리스에서 시작된 디자인 개혁이 그로피우스에 의해 완결되는 과정이었다. 그렇다면 건축과 디자인의 모더니즘이란 영국적 전통의 폐기나 이탈이 아니라 전통의 귀환이자 재수입이었다.

웹스너는 책을 집필했던 이유와 자신이 논파하고자 하는 대상을 딱히 명시하지 않았다. 그런데 그가 책을 출판한 1930년대는 영국에서 모더니즘이 주요 쟁점으로 떠올랐고 영국 건축의 정체성에 대한 식자층의 성찰이 깊어지던 시기였다. 30년대 미술-건축계의 모더니즘을 둘러싼 어둠이나 논변들을 발견하기란 어렵지 않지만, 그 중에서도 명망 있는 건축가 레지널드 블롬필드(Sir Reginald Blomfield)의 1934년 문제작 『모데르니스무스(Modernismus)』는 눈여겨 볼 가치가 있다. 블롬필드는 1854년에 태어나 옥스퍼드와 로열아카데미에서 공부한 미술공예운동 제2세대 건축가로서 미술노동자길드의 일원이었다가 1894년에 길드를 탈퇴한 예술가이다. 길드 탈퇴는 아마도 보수 성향이었던 그가 당시 길드 분위기가 사회적 이슈로 정치화된 것에 염증을 느꼈기 때문일 것이다.³⁵³⁾ 이후 블롬필드는 미술공예전시협회의 회원으로서 전시협회의 논변집에 중요한 에세이들을 남겼지만 디자인산업협회에는 참여하지 않았다. 그는 일부러 모더니즘이 아닌 독일어 모데르니스무스로 책의 제목을 붙여서 모더니즘이 비영국적이고 이국적인 것임을 환기시켰다.

1927년에 르코르뷔지에의 『건축을 향하여(Vers une Architecture)』의 영역본이 영국에 소개되었다. 모더니즘 건축 운동의 정신과 논리를 집약해 놓은 이 책은 이후 지속적인 영향력을 발휘할 터였다. 르코르뷔지에는 대중이 더 이상 왕궁이나 명사들의 관저에 관심이 없고 미술인들

353) Peter Stansky, *Redesigning the World*, p.157.

이 평민을 위한 일상적 주택을 주목하는 현상을 새로운 시대를 향한 징후로 해석하였다. 그는 이른바 장식미술로 치부된 구시대의 건축과 사물들은 죽은 시대의 유물이며 기성의 죽은 건축이 다시 살아나야만 동시대인들이 자신의 시대에 맞는 건축을 갖게 될 것이라 평했다. 더 나아가 건축에서 혁명이 필요하고 실제로 혁명이 일어나고 있다고 르코르뷔지에³⁵⁴⁾는 주장하였다.

블롬필드의 진단은 완전히 달랐다. 그는 영국에도 혁신가들이 있지만 혁신 역시 과거로부터의 연속임을 강조하면서 그 사례로 노먼 쇼(Norman Shaw)와 필립 웹(Philip Webb)을 꼽았다. 노먼 쇼는 디자인산업협회의 이론가 래서비의 스승이고 필립 웹은 윌리엄 모리스의 자택을 설계한 그의 동지였으니, 영국인 치고는 혁신파였지만 모더니스트에 속하는 사람들은 아니었다. 블롬필드가 보기에는 모더니즘에도 정도가 있으며 소위 신건축 따위를 추종한 나라들은 전통이 약한 나라들이며 독일이나 오스트리아가 대표적이었다. 같은 모더니즘이라고 해도 북유럽의 것들은 전통에서 덜 이탈했으므로 상대적으로 나은 것이었다. 가장 좋은 사례는 역시 영국처럼 굳건한 전통이 있는 나라로, 전통이 훌륭한 나라는 과거유산을 폐기하지 않는다는 특징을 가졌다. 국제적 모더니즘을 반대하는 입장은 외국 혐오나 질투가 아니라 전통을 존중하며 각국이 각자의 길을 가도록 두는 데에서 비롯되었다. 블롬필드는 모두가 제정신으로 귀환해야 한다고 믿었다. 내셔널리즘은 죽었고 세계주의적 모더니즘이 시대의 질서라고 주장하는 것은 오랜 본능에 반하는 나쁜 ‘모데르니스무스’였다. 독일어인 ‘모데르니스무스’는 잘못된 모더니즘이며 외래종의 절정으로서 표준을 상실하고 전통과 단절한 독일이나 프랑스에서 나온 모더니즘이었다. 그는 영국이 18세기의 훌륭한 전통을 19세기에 잃으면서 실패를 경험했지만 20세기 초에 이르러 18세기 훌륭한 전통을 되살렸다

354) 르코르뷔지에, 『건축을 향하여』 이관석 역, (동녘, 2002), 이 책에서 pp.7-8, 27, 106-9, 280-83를 참고할 것.

고 보았다.³⁵⁵⁾ 르코르뷔지에의 책은 블롬필드의 책과 논리적 대척점에 있으며 큰 영향력을 지닌 저작이었다. 양자를 비교해 보면, 모더니즘 찬반 진영의 차이들, 동시대의 역사를 개관하는 입장의 차이, 과학기술의 혁신에 따른 기능과 효율에 관한 인식의 차이, 20세기의 적합한 길이라는 모더니즘을 향한 감수성의 차이가 드러난다. 블롬필드의 책은 모더니즘 사조 전반을 향한 영국 전통주의자들의 의심, 그리고 그 의심이 낳은 이념적 수사가 건축과 미술의 논쟁 속에도 담겨있음을 보여준다.

르코르뷔지에는 새 시대의 건축어법을, 과학 및 공학의 발달과 전면적 산업화와 대량생산의 시대에 맞는 익명의 대중을 위해 경제적으로 효율적인 주거를 창조할 필요성에서 찾았다. 모든 업종에서 혁명이 일어났고 대량생산과 조립품이 시대의 대세였으며 기계는 용도와 필요에 따라 만물을 만들어내게 되었다. 그렇게 만들어진 제품들의 외관은 간결성과 명확함 그리고 단순한 기하학적 형태로 환원되는 경향을 보였다. 입방체, 구형, 원통형, 피라미드형은 단순하지만 가장 아름다운 형태이므로 건축가들은 기하학적 형태에 주목할 필요가 있었다. 인간의 옷, 펜, 타자기, 전화, 사무기기, 판유리, 트렁크, 면도기, 파이프, 자동차, 선박, 항공기 등이 필요에 따라 창조된 도구와 기계이듯이 주택도 인간의 필요에 의해 만들어진 도구이자 기계였다. 르코르뷔지에는 1차 세계대전 후 변화가 한층 가속화되고 있음을 간파하였다. 전쟁이 세상을 흔들었고 대포, 비행기, 화물차 등이 공장에서 쏟아져 나오자 인류는 주택을 그렇게 대량생산할 수는 없을까 자문하게 되었다. 그의 주장에 따르면, 대중의 주택은 중후하고 호사스러운 저택이 아니라 자동차와 같은 삶의 도구여야 했다.³⁵⁶⁾

그러나 영국에서 1900년 이후에 기하학적 형태를 닮아가는 새로운 건

355) Reginald Blomfield, *Modernismus* (London: MacMilan and Co. Ltd., 1934), 이 책에서 p. 3, 54, 56, 61, 81, 139, pp. 170-71, p. 178를 참고할 것.

356) 『건축을 향하여』, pp. 23-27, p. 60, 114, 138, 148, 232를 참고.

물들의 수가 매우 적었고 그나마 등장한 건물도 전통과 타협한 절충적인 사회건축물 - 관공서나 저택 등 주류가 아닌 건물들 - 이 다수였다는 점을 보면, 대다수 영국인들이 르코르뷔지에의 생각에 공감하지 않았음을 짐작할 수 있다. 영국인 대다수의 취향과 미술적 취향은 블롬필드의 그것에 더 가까웠을 것이다. 블롬필드는 최근 50년간의 과학기술의 성과가 건축과 디자인에 영향을 미치고 1차 세계대전이 모든 삶의 조건을 일신했다고 대중이 믿은 나머지 각국에 괴상한 축조물들이 들어서고 있음을 탄식하였다. 블롬필드는 르코르뷔지에를 지목하면서 그의 네모난 우체통 같은 건축이 프랑스, 독일, 오스트리아의 기존 건물들보다 결코 유쾌하지 않다고 평가하였다. 또한 전전(戰前) 네덜란드의 그림 같았던 ‘픽처레스크(picturesque)’식 벽돌 건물의 아름다움이 전후 등장한 신건축의 모더니즘에 밀려 소멸됐다고 개탄하였다. 모더니스트들에 의하면 건물의 외양은 목적 및 자재의 특성으로부터 저절로 도출된다는데, 목적을 실현하는 것이 건축가의 목표이고 그 작업이 완벽하면 자동으로 미에 도달하는 것인가? 이는 효율과 미를 혼동하고 건축과 공학의 차이를 무시한 처사이며 따라서 모더니즘 논리가 일반화될 수 없다고 블롬필드는 설명하였다.³⁵⁷⁾

블롬필드는 이어서 다른 예술장르에서의 모더니즘을 하나하나 비판하는데, 그 중에서도 회화와 조각에 관한 그의 주장은 건축 못지않게 산업 디자인과 밀접한 관계를 가지므로 검토할 필요가 있다. 그는 평면과 사각형, 육면체, 원기둥 등으로 환원된 추상도 가차 없이 비판하였다. 요컨대, 모더니스트들은 고전 조각의 가치를 부정하고 기하학적 단위로의 환원이라는 희망 없는 공식으로 예술을 이끌고자 했다. 모더니스트들은 결국 이해 불가능한 괴상한 형태들을 생산하고 그것이 시대정신의 발현이며 진짜 상징이라고 보는 잘못을 범했다는 것이다.³⁵⁸⁾ 이해 불가능한 상황

357) Blomfield, *Modernismus*, p. 47, 53, pp. 53-60, 71-76을 참고.

358) *Ibid.*, p. 102, pp. 106-116.

은 회화에서도 마찬가지였다. 블룸필드는 19세기 인상파의 거장들이 사진 같은 전통적 방식이 아닌 새 기법으로 자연을 재현했고 대상을 더 미묘하게 시각화하여 재발견했다고 보았지만, 피카소(Picasso), 마티스(Matisse) 브라크(Braque)로 대표되는 모더니즘 회화는 사실상 그 유산에 등을 돌렸다고 진단하였다. 입체파를 포함해 각종 ‘주의(ism)’들이 출현하여 서로가 서로를 계승하며 자신들 말고는 이해 못할 것들을 만들었고, 대중은 그것을 수용하도록 강요받고 있다고 그는 지적하였다.

블룸필드는 대륙 모더니즘의 광란이 독일의 형이상학과 평론가들의 황설수설에 의해 촉진되면서 ‘추상으로의 환원(Reductio ad Absurdum)’이란 원리가 너무 심하게 나갔다고 비판하였다. 전쟁의 경험이 유감스럽게도 예술을 정화하는 대신 독가스를 뿌렸다고 개탄하면서 미술이 아나키이면서 창조적일 수는 없다고 보았다.³⁵⁹⁾ 그는 모더니즘이 독단과 도그마에 빠져 효율과 기능주의를 너무 멀리 가져갔으므로 대륙의 모더니즘은 좋은 모더니즘이 아닌 나쁜 모데르니스무스가 됐다고 판정을 내렸다. 반대로 디자인산업협회 회장을 역임한 교통행정가 프랭크 피크와 건축가 홀든이 좋은 모더니즘으로 신축한 런던의 지하철 역사를 예로 들었다. 그 건축이 비록 공격적인 모더니즘 작품이기는 해도 단순성과 효율성의 훌륭한 조합을 구현한 만큼 긍정으로 평가된다는 것이었다. 대조적으로 르코르뷔지에 등 대륙의 모데르니스무스는 과학과 산업의 기계화를 건축으로 잘못 번역하면서 진로를 상실했고, 소위 건축의 국제주의가 네모상자 같은 건물을 유행시켜 개별주의(individualism)를 사멸시켰다고 혹평하였다. 그것은 건물을 영혼 없는 기계로 만들고 예술로서의 건축을 기술자들에게 떠넘긴 실수였다.³⁶⁰⁾

블룸필드의 논박에서 주목할 만 한 점은 국제적 모더니즘의 유입이 예술에서의 좌익혁명 혹은 범세계적 볼셰비즘의 예술적 은유로 간주되었다

359) *Ibid.*, pp. 122-29, pp. 134-40.

360) *Ibid.*, pp. 160-78.

는 점이다. 영국의 고유성을 대륙의 그 어느 조류보다 우월한 것으로 자평한 그의 시각은 미학적 내셔널리즘과 유사하였다. 보수적 내셔널리즘의 렌즈 안에 비친 모더니즘의 과거 단절 시도는 일종의 초국가적이고 초계급적인 보편적 해답을 추구하는 혁명적 기획이었다. 전간기 예술계 전반에서 있었던 혁신적 조류들과 그 아방가르드 주역들을 이념적으로 의심하고 혐오하는 일이 단순히 보수주의자들의 근거 없는 알레르기 반응은 아니었다. 많은 모더니스트들은 혁명적 레닌주의자까지는 아닐지라도 대체로 사회주의에 경도되었다. 그들이 대공황의 시기에 붕괴직전에 다다랐던 자본주의를 목도하고 대안을 모색하면서 적어도 한두 번쯤은 모스크바를 향해 걸논질했던 것도 사실이다. 역사가 홉스봄은 “바이마르 문화의 많은 것들을 주조한 베를린-모스크바의 추축(axis)이 정치적 교감 위에 있었다”고 말하면서 나치가 그들을 파문하며 불렀던 ‘문화적 볼셰비키’란 명칭이 틀린 표현은 아니라고 보았다. 미즈 반 데어 로에는 독일공산당을 위해 처형당한 스파르타쿠스단의 지도자들의 기념비를 제작했고, 르코르뷔지에를 비롯하여 발터 그로피우스, 브루노 타우트, 한네스 마이어 등 바우하우스 미술가들은 모두 소비에트 러시아로부터의 초청이나 의뢰를 받아들인 적이 있다.³⁶¹⁾ 이 시기에 디자인산업협회 지도부는 모스크바를 두 차례 방문하기도 했으며, 매우 열악한 조건에도 새로운 것을 창조하려는 의지와 기개에 강한 인상을 받았던 사실을 기록에 남겼다.

블롬필드는 이런 풍파 속에서도 위대한 건축이 볼셰비즘이라는 바람에 휩쓸리지 않을 것을 확신하였다. 그는 미술사는 집단이 아닌 천재 개개인의 노력으로 이루어진 역사이므로 현대조각의 필수라는 집단주의(collectivism)적 이상은 미술의 뿌리를 자를 것이며, 삶을 기계화로부터 피신시키고, 조상들의 고귀한 유산을 공산주의자들로부터 지켜낼 수 있

361) Eric Hobsbawm, *Age of Extreme: The Short Twentieth Century 1914-1991* (New York: Vintage Books, 1989), p. 187.

다고 주장하였다. 그리고 그는 네덜란드 모더니즘의 선구로 손꼽히는 건축가 베를라헤(Berlage)가 ‘다이아몬드 세공사 조합관(Diamond Cutters Building)’을 설계하고 현관에 ‘만국의 노동자여 단결하라’라고 새긴 것을 두고 무엇을 위해 단결해야하나 반문하며 그것을 비판하였다. 모더니즘이 꿈꾸는 세계는 개인주의가 집산주의로 대체된 세계이며, 예술과 건축의 운동이 교조적으로 이념화되어 공산주의에 의지한 집산주의의 이상이 된 것이라고 블롬필드는 질타했다.³⁶²⁾ 블롬필드는 좋은 모더니즘도 있다는 말을 빼놓지 않음으로써 자신의 주장이 또 다른 극단주의로 비추어질 사태를 교묘히 피하고 있으나, 모더니즘을 혁명적 좌익에 빗댄으로써 그것이 예술 본연의 개인주의, 사회적 자유주의, 영국의 전통주의에 모두 반하는 파멸적 시도라고 풀이하였다.

블롬필드를 반박하기 위해서는 모더니즘이 대륙의 것, 수입된 것, 외국인의 것이 아닌 영국의 전통의 연장에서 도출된 사조라는 점과 19세기 영국의 선각자들이 의도한 바가 대륙에서 결실을 맺었음을 증명할 수밖에 없었다. 그러한 상황에서 웹스너가 서둘러 펴낸 첫 저작이 바로 『모던 디자인의 선구자들』이었다. 르코르뷔지에의 영역본이 1927년, 블롬필드의 책이 1934년, 그리고 웹스너의 책이 1937년에 각각 발간되었다는 사실을 볼 때, 당시 모더니즘을 둘러싼 논쟁이 어떠했는가를 짐작할 수 있다. 디자인산업협회 회원 다수의 입장은 웹스너와 같았을 것이다. 그러나 일반 독자의 반응과 책의 정확한 판매부수를 확인할 수 없지만 1930년대의 역사는 영국인 다수의 생각이 블롬필드에게 가까웠음을 말해준다. 오늘날 르코르뷔지에의 책이 역대 가장 위대한 건축 관련 저작으로 인정되고, 웹스너의 책이 구식이면서도 여전히 많이 읽히고 있다는 사실과 극히 대조적이다.

대륙의 모더니즘이 산업화·근대화로 뒤바뀐 세상을 표상했다면, 영국

362) Reginald Blomfield, *Modernism*, p. 52, 67, 79, 그리고 pp. 116-18을 참고할 것.

에서 외면당한 모더니즘의 자리를 차지한 흐름은 네오조지(Neo-Georgian) 양식 등의 신고전주의였다. 산업화 이후 미적 수준이 하락한 19세기의 디자인과 건축을 극복하는 방안은 모더니즘의 채택이 아니라 18세기를 재구성하는 것이었다. 이런 분위기 속에서도 디자인산업 협회는, “우리가 이미 많이 전진한 새 시대에 걸맞은 방식과 수단을 찾아야 한다. 물론 그것이 쉽지는 않다” 그럼에도 “르코르뷔지에의 건축이 웅블던이나 햄스테드에 세워진다면 그것이 주목을 받을 것이다”라고 말하며 기대를 버리지 않았다.³⁶³⁾

독일 등 중부 유럽이 모더니즘의 중심으로 떠오른 배경에는 1900년을 전후한 시기로 소급되는 모더니즘의 흐름이 있었다. 미술가들은 민주화되고 계몽된 20세기의 디자인과 건축을 위한 장식이 제거되고 과거의 양식과 결별한 보편적인 답변을 찾고자 했다. 모더니스트들의 핵심적 수단은 기하학적 추상이었다. 기하학적 추상은 회화, 조각, 디자인에서 재현적(representational)이고 형태적(figurative)이며 상징적(symbolic)인 형식보다 더 순수한 궁극의 형식을 추구한 데에서 비롯되었다. 모더니즘은 절대적 혁신이 가능해 보였던 극단의 시대가 만들어낸 시대적 산물이기도 하였다.³⁶⁴⁾ 건축가 르코르뷔지에는 모더니즘의 이론을 자신의 저서 『건축을 위하여(Vers une Architecture)』에서 웅변적으로 피력하였다. 다른 한편 미술가들은 세잔 이후 피카소 등의 영향을 받아 새로운 유토피아적 이상을 표현할 방법으로서 형태와 색상이 극히 단순화된 추상을 지향하였다. 그들의 디자인 실험에서 직각성과 정확성이 두드러지며, 전통적 유산과의 절충과 타협을 배제한 현대적 기계 미학이 극단에 도달하였다. 이러한 변화가 건축과 산업 디자인에서의 변화를 이끌었다.

1920년대 독일의 디자인 개혁가들은 기능주의를 신조로 삼아 서정성을

363) *The Quarterly*, No. 13, p. 10.

364) Paul Greenhalgh, *Modernism in Design* (London: Reaktion Books, 1997), pp. 9-15.

분석과 논리로, 수공예를 기계공작으로, 개인주의를 집단주의로 대체하고자 하였다. 집은 살기위한 기계로서 단순한 기하학적 형식을 통해 기계적 정확성으로 기능해야 한다는 르코르뷔지에의 건축 철학을 받아들였다. 그 과정에서 20세기 전반 건축과 디자인의 국제적 흐름을 주도한 ‘바우하우스 양식’이 등장하였다.³⁶⁵⁾ 바우하우스는 1919년 바이마르(Weimar)에서 발터 그로피우스(W. Gropius)와 미스 판 데어 로에(Mies van der Rohe)가 손잡고 만든 미술학교 겸 디자인연구소였다. 1925년에 그로피우스가 출간한 『신건축과 바우하우스: 특징과 발전(Die neue Architektur und das Bauhaus: Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption)』의 영문판이 1935년에 등장했을 때 서문을 쓴 프랭크 피크 회장은 그로피우스의 사상을 신소재의 발명과 생산 기계화의 견지에서 본 건축 문제에 대한 해답으로 진단하였다. 피크에 따르면 건축에서의 문제가 곧 디자인에서의 문제였다.³⁶⁶⁾

그로피우스의 『신건축과 바우하우스』는 자신의 주장과 바우하우스의 소개, 그리고 그 진척 상황을 선전하는 책이었다. 그는 신건축을 구습에서 탈출하려는 시도이자 표준화를 통한 건축 혁명으로 규정하고 테일러주의를 연상시키는 건축의 표준화와 합리화를 설명하였다. 표준화와 합리화는 명백히 기계화와 대량 생산 체제에 호응한 결과였다.³⁶⁷⁾ 공장화된 대량생산 시대에 부응한 건축이란 점에서 그로피우스와 르코르뷔지에는 같은 목표를 향하고 있었다. 그로피우스는 미적 사회적 이상의 실현을 위해 새로운 유파가 주도권을 잡아 국가와 산업에 영향력을 행사하기를 기대하였다.³⁶⁸⁾ 미술공예운동과 디자인산업협회에 공통되는 이념 중

365) *Ibid.* pp. 87-96, 102-11.

366) Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, (London: Faber & Faber Lit., 1935), pp. 7-10. 이 책은 1925년에 첫 출간된 『Die neue architektur und das bauhaus』의 영역본이다.

367) *Ibid.*, pp. 20-26.

368) *Ibid.*, pp. 28-34.

하나인 유용성에 따른 외양의 도출이란 측면에서 볼 때, 바우하우스가 보여준 시도, 즉 장식 없는 평면, 기하학적 단순성과 표준화에 의한 생산 효율성 극대화는 19세기부터 시작된 디자인 개혁의 이념을 극단으로 밀고 간 것이었다.³⁶⁹⁾

모더니즘의 주역이 된 중부 유럽의 디자이너, 건축가, 미술가들은 영국인들과 사뭇 다른 경험을 공유한 사람들이었다. 그로피우스는 자신의 이념을 실행해야겠다는 의무감이 참전경험에서 비롯되었다고 밝혔다. 제1차 세계대전을 치르며 모든 지성인들이 지적 변화의 필요성을 절감하던 시기에 현실과 이상의 극단적 괴리를 극복하는 건축가로서의 사명에 눈을 뜬 셈이다. 그로피우스는 미적·사회적 이상의 실현을 위해 새로운 건축-디자인 유파의 탄생을 요구되며 새로운 유파가 주도권을 잡아 국가와 산업에 영향력을 행사해야 한다는 결론에 도달하였다.³⁷⁰⁾

그로피우스가 보기에, 기성 미술 아카데미의 고답주의와 대중의 삶에서 멀어져버린 개인 지향의 19세기 미술에 대한 반란이 러스킨과 모리스에 의해 영국에서 촉발되었으며 미술과 공예가 재결합함으로써 개혁 운동은 적절한 수단을 찾았다. 또한 세기말 유럽에서 반 데 벨데(Van de Velde), 베렌스(Behrens) 등 윌리엄 모리스 추종자들이 나타나면서 독일 공작연맹이 창설되었다고 설명하였다. 본고가 2장에서 설명한 19세기 디자인 개혁 담론의 하나인 일상적 삶에서의 미의 회복을 위한 미술과 공예의 통합을 비롯하여 바우하우스가 미술공예운동과 유사한 목표와 이념을 공유한 흔적이 그로피우스의 책 곳곳에서 나타난다. 산업계가 디자인에 눈을 뜨고 제조업자가 디자이너를 초빙하는 행보만으로는 부족하였다. 디자인개혁이 추구하는 예술의 형식, 효율, 그리고 경제성의 통합은

369) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, p.187. 그로피우스, 르코르뷔지에와 미스 판 데어 로에는 한 그룹의 모더니스트 사단으로 분류될 만한 인물들이었다. 블룸필드의 주된 비판 대상이 된 르코르뷔지에의 건축 사상은 독일 공작연맹의 노선과 다르지 않았다.

370) Walter Gropius, pp. 28-34.

미술가가 생산제조 과정에 참여하고 현장과 협업해야만 실현될 수 있기 때문이었다. 이 또한 노동과 협업이라는 19세기 영국 디자인 개혁의 담론과 상통하였다.³⁷¹⁾

사실 그로피우스는 한층 더 거대한 포부를 가지고 있었다. 그의 이상은 한 사람이 설계하고 타인들이 작업하는 방식이 아니라 진정한 협업과 모든 장르의 단일화 속에서 각자가 구상하고 설계한 바가 공동목표에 기여하고 결과를 도출해내는 방식이었다. 또한 “우리의 야망은 창조적 미술가를 그 자신만의 유리된 세계로부터 불러내서 (공동체의) 현실적 일상에 재통합하는 것”이라는 선언 역시 예술을 위한 예술에 반대하고 협업을 통한 일상적 삶에서의 아름다움 실현이라는 이상을 추구했던 미술공예운동가들 그리고 디자인산업협회 회원들의 희망과 궤를 같이하였다. 그로피우스는 바우하우스가 옛 미술공예운동을 ‘대체’하는 성격을 가졌음을 다음과 같이 내비쳤다.

협력자들의 잡다함에도 불구하고, 바우하우스 교수법의 실천적 객관성은 바우하우스의 제품들이 기본적인 통일성(uniformity)의 특징을 지닌 이유를 설명해준다. 이것은 미술공예운동에 의해 받아들여진 옛 미적 개념을 대체할 공통의 지적 전망이 발전된 결과이다.³⁷²⁾

이는 바우하우스 양식이 기존 미술공예운동의 양식을 대체할 것이라는 논평이었다. 바우하우스의 목표는 점진적으로 성과를 내고 있었다. 그로피우스의 설명에 따르면, 독일의 산업계는 바우하우스의 사례를 인정하고 협조를 모색했으며 바우하우스 출신들이 기업에 진출하여 바우하우스

371) *Ibid.*, pp. 41-43.

372) *Ibid.*, p. 53, 59, 61, 그리고 Charles Harrison and Paul Wood, eds. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003), p. 311을 참고.

의 목적이 현실에서 성취되고 있었다.³⁷³⁾ 디자인산업협회가 해외의 성공 사례로 바우하우스에 주목할 만큼 그로피우스의 사업이 여러 개혁 방법을 집약한 비범한 시도이었음은 명백하다. 바우하우스가 추구한 장식 없는 평면, 기하학적 단순성, 표준화에 의한 대량생산에 따른 효율성 극대화는 독일의 특별한 무엇이 아니라 용도와 실용성에 맞춘 외양 도출이라는 영국 디자인 개혁의 담론을 극단으로 끌고 나아간 결과였다. 굳이 영국 미술공예운동의 유산과 계보 상 연결 짓지 않더라도 그로피우스의 ‘신건축(Neue Bauen)과 바우하우스’ 정신의 목표는 앞서 살펴본 르코르뷔지에의 ‘건축(une Architecture)’의 정신과 목표와 극히 유사하였다.

그로피우스와 르코르뷔지에 그리고 미스 판 데어 로에는 사실상 하나의 모더니스트 그룹으로 분류될 수 있었다. 세 사람 모두 페터 베렌스(P. Behrens)의 건축사무소에서 한솥밥을 먹으며 경력을 쌓았다. 베렌스는 1907년에 독일공작연맹의 창설을 이끈 주역이었고, 베렌스의 수하인 그로피우스와 미스 판 데어 로에는 바이마르 시기의 독일공작연맹을 이끈 인재들이었다. 르코르뷔지에는 그 외에도 헬라우(Hellerau)에서 마찬가지로 독일공작연맹의 회원이었던 카를 슈미트(Karl Schmidt)와 하인리히 테세노프(Heinrich Tessenow)와 한솥밥을 먹은 사이였고, 르코르뷔지에가 주창한 신건축은 독일 공작연맹의 건축과 다르지 않았다.³⁷⁴⁾

르코르뷔지에는 이름으로 대변되는 신건축 사상과 대륙 모더니즘은 대서양을 건너 1920년대 말부터 1930년대까지 미국 건축 및 디자인에 영향을 주었다.³⁷⁵⁾ 르코르뷔지에 등의 유럽 신건축은 참신한 충격으로 다가왔다. 유럽의 모더니즘은 이론가들을 통해서 미국에 소개되었고, 르코르뷔지에는 그의 저서 『건축을 향하여』에서 미국 엔지니어들의 업적을

373) *Ibid.*, pp. 64-65.

374) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, p. 187.

375) J. Meikle, *Twenties Century Limited: Industrial Design in America* (Philadelphia: Temple University Press, 1979), pp. 21-28.

위대한 공학적 성취로 높이 평가하기도 했다. 미국 평론가들 대다수도 공학적 정확성을 신건축 미학의 근거로 삼은 르코르뷔지에의 주장에 공감하였다. 루이스 머퍼드(Lewis Mumford)는 산업이 새로운 미술을 낳았다고 보았고, 자동차와 비행기, 신식 욕실과 부엌 등의 기능적 디자인을 찬양하였다. 머퍼드는 르코르뷔지에로부터 개혁적 사고를 발견했으며 영감의 원천으로 엔지니어들에게 주목하였다. 기계시대에 맞는 디자인은 무엇인가? ‘기계 미술’이란 기계에 맞는 시각적 형식의 탐구이자 장식 없는 단순한 선의 형식을 특징으로 하여 기계제 대량생산의 필요에 부응하는 미술이었다. 디자인이 불가피하게 기하학적으로 단순화된 형태로 수렴하는 경향이 기계 미술에서 나타날 수밖에 없었다.

미국에서 르코르뷔지에는 신건축으로 유명했지만 그에 못지않게 미국의 디자이너들을 기계미학으로 인도한 것으로도 유명했다. 여기서 기계미학은 속도, 힘, 정확성, 매끈한 표면, 기하학 등 기계와 연관된 관념들을 반영한 형태들을 대량생산하는 미학으로 정의되었다. 르코르뷔지에의 건축철학은 제조업계 종사자들 외에 뉴욕의 마천루를 설계하는 건축가들에게도 영향을 끼쳤다. 단순함과 기능성, 기계적 효율이 대세로 인정받으면서 과거에 비해 매끈한 외양의 고층빌딩들의 등장하기 시작했다. 1920년대 미국의 디자인은 여전히 답보상태에 머물렀지만 최초의 산업디자이너들은 건축에서 영감을 얻고자 했다. 모더니즘 건축이 상품 디자인에 전용할 수 있을 기계적 모티브를 제공했고 르코르뷔지에 등의 모더니즘 사상은 기계의 이미지 속에서 기능적이고 조화롭게 조직된 사회라는 전망을 디자이너들에게 제공하였다. 문화사가 제프리 미클(J. Meikle)은 이를 두고, 미국에서 기계미학이 건축에서 상품디자인으로 전이되면서 생산방식으로서의 수공예는 종말을 맞이한 반면에 산업디자인은 대량생산과 더 확고히 연결되었다고 평론하였다. 기계는 상품의 외양을 결정짓는 영감의 원천인 동시에 불가피한 생산수단으로 자리 잡았다.³⁷⁶⁾

미술과 건축에서 나타난 새로운 조류가 산업디자인에서의 흐름과 동조되고 있었다. 새로운 사조의 주역들은 입버릇처럼 효율성, 정확성, 객관성, 기능성 등을 설파했는데, 모두 산업화가 가져온 조건과 제조 환경의 변동에 맞물린 수사들이었다. 1920년대 바이마르 독일의 문화를 설명하기 위해 등장한 소위 신즉물주의(*Neue Sachlichkeit*)도 그런 분위기를 대변하였다. 신즉물성은 실용적이며 실현가능한 것을 중시한 신절제성(*new sobriety*)을 표출했는데, 객관성과 기능성이 신즉물주의의 주요 구성요소였다. 산업과 관련된 신즉물주의는 미국적 대량생산 방식에서 유래된 1920년대의 제조방식의 혁신에서 유래되었다. 수공업에서 공장 체제로의 변화는 19세기에 진행되었지만 자동차의 등장과 그 이전 한 세대 동안의 기술혁신은 1920년대에 새로운 경제 환경을 조성하였다. 노동시간과 공장의 공간배치는 수익성에 맞추어졌고, 사업은 합리화라는 기준에 따라 편제되었다.

합리화가 만인공통의 구호가 되면서 이제 상품의 외관은 치장이나 미화가 아닌 제조의 효율성과 기능성에 따라 결정되어야 했다. 산업의 합리화로 모양과 색채를 선택하는 데에서 미적 고려가 아닌 생산방법과 용도가 우선시 된 것이다. 생산물의 외관은 자연히 화려하게 꾸며지지 않은 단순함, 견고함, 말쑥함을 특징으로 갖게 되었다. 그러한 조건 속에서 가구와 소품은 물론 서적과 광고물까지 비(非)감상적이고 합리적인 방식의 영향을 받았다. 이와 같은 현대성은 독일공작연맹 회원들의 다수가 실천하는 신조가 되었으며 20세기 모더니즘을 대표하는 소위 바우하우스 디자인의 특성이 되었다.³⁷⁶⁾

세기 전환기 무렵부터 전간기까지 대륙의 미술가들, 산업 디자이너들과 건축가들은 평풍게임을 하듯이 서로 영향을 주고받았다. 그 종합적인 움직임이 북미에도 파급되면서 대서양 양안의 미술관 전시물에서 도시와

376) *Ibid.*, pp. 29-38. 특히 p. 30, 뎀퍼드의 르코르뷔지에 격찬을 주목할 것.

377) 룽 번스, 손호은 역, 『현대독일 문화사』 (도서출판 백의, 2002), pp. 108-15.

거리의 풍경과 상점에 진열된 생필품에 이르기까지, 일상의 풍경 전체를 바꾸는 미적 혁명을 이끌었다. 이 국제적 흐름으로부터 동떨어져 있던 나라는 영국뿐이었다. 영국에서 모더니즘 사조들은 주류가 아니었고, 디자인은 산업계와 소원함을 극복하지 못하여 생필품의 생산과정에서 미술인이 소외된 상태였고, 골동품 애호 등 복고주의가 강했으며, 건축 부문에서는 네오조지(neo-georgian) 등 신고전주의의 등장으로 신건축이 들어설 여지가 없었다. 대륙의 디자이너들이 20세기 미술과 건축계의 흐름에 편승하여 매끈한 면, 단순화된 기하학적 형태 등 대량생산에 수월한 상품을 창조하고 있을 때, 영국의 디자이너들은 수공예의 유산과 결별하지 못하고 있었다. 디자인산업협회 내부에서조차 수공예이건 기계식 대량생산이건 잘 만들면 무방하다고 주장하는 수공예 출신의 그룹이 적지 않았고, 제조업계에서 산업 디자인은 발달하지 못했으며, 제조 공정에서 수공예의 비중은 상대적으로 높았다. 이러한 경향은 독일의 바우하우스가 수공예를 필수적으로 훈련시키되 공장에서의 대량생산을 목표로 확정함으로써 기계화시대에 안착한 것과 대조되었다.

가장 큰 애로는 산업계와 소원하다보니 산업적 경험과 지식을 접목할 기회를 미술학교들이 갖지 못했고 그 결과 산업가들이 미술학교 졸업생들을 받아들이지 않은 것이었다. 개인주의가 강하고 회원들의 자발적 행동에 의존했던 디자인산업협회는 국가기관을 움직이거나 여론을 동원하는 데에 한계를 보였고 독일의 공작연맹처럼 정계, 산업계, 미술계와 협력과 연대를 주도할 강력한 추진력을 가지지 못했다. 바우하우스의 업적을 눈여겨봐야 한다는 의견은 디자인산업협회 내부에도 있었다. 1927년에 라이프치히 그라시(Grassi) 박물관에서 개최된 국제 전시회에 영국 측 참가자로 다녀왔던 미니 맥리쉬(Minnie Mcleish)는 데사우(Dessau)에서 행해지는 연구들을 참고하여 활동에 포함시키자고 제안했는데, 이 말은 곧 영국의 미술계가 독일 데사우의 바우하우스를 본받아야한다는 의

미였다.³⁷⁸⁾

디자인산업협회의 성과와 한계 그리고 산업디자인을 둘러싼 신흥공업국(독일, 미국)과 영국의 차이는 단지 미술계의 움직임과 미적 취향의 차이를 보여주는 것이 아니었다. 이 차이는 더 나아가 국민적 감수성과 정체성의 차이 그리고 시대 인식의 차이를 드러냈다. 디자인산업협회는 1915년에 제1차 세계대전으로 혼란스런 와중에 적국상품 전시회를 열고 창립을 선언하였다. 서구사회에서 1910년대는 전쟁과 혁명의 시대였다. 전쟁의 포화가 가신 후 세계인들은 러시아 제국이 사회주의 공화국이 되고 독일 제국이 바이마르 공화국으로 재탄생하는 모습을 보았으며, 합스부르크 제국과 오스만 제국이 산산조각 나는 광경을 목도하였다. 불안에 떨던 이탈리아에서는 파시스트 정권이 등장하였다. 좋은 의미에서든 나쁜 의미에서든 전쟁과 혁명이 인류를 전례 없는 세계로 인도하는 듯 했지만 그 흐름에서 정작 영국은 초연하였다.

혼란한 상황 속에서 유럽의 지식인들과 예술가들은 새로운 영감을 얻었고 혁명된 세계를 위한 미적 혁명의 사명감을 느끼게 되었다. 미술가들은 새 부대에 담을 새 술을 빚었고, 건축가들은 새 술을 담을 새 부대를 만들고자 하였다. 미술, 건축, 디자인에서의 모더니즘은 현대인을 위한 초계급적이고 초민족적인, 보편적이고 최종적인 해결책을 도출하고자 하는 시도였다. 모더니즘을 불세비즘에 빚댄 보수주의자의 비판은 과장된 적색공포의 알레르기 반응이었다. 물론 앞서 살펴보았듯이, 모더니즘의 철학이 일종의 계몽적 기획이었고 다분히 사회주의적 유토피아의 성격을 띠었다는 점에서 그런 반응이 완전히 엉뚱한 것만도 아니었다.

대륙인들과 달리 영국인들에게 제1차 세계대전 이전과 이후는 세계사적 단절이 아니었다. 겉보기에 바뀐 것은 없었고 영국인들이 대륙인의 사고방식을 수용해야 할 이유도 없었다. 대륙의 사조가 거세게 밀려올수

378) *The Quarterly*, No. 1, p. 9-10.

록 영국의 전통이 위협받는다라는 피해의식이 강화되면서 1900년 이후 재발한 고전주의 건축과 골동품 및 구식디자인 복제품은 유행을 거듭하였다. 제국 쇠퇴기를 살았던 영국인들에게 과거는 조화롭고 안정된 것이었고 건물이든 상품이든 미술품이든 현대적이고 전통과 먼 것들은 이국적이고 불안한 것이었다. 자연히 디자인과 건축은 향수에 젖어 영국인들의 감수성은 모더니즘과 더욱 멀어졌다.

디자인산업협회는 강력하고 단일한 리더십에 의존하는 단체가 아니었고 독일의 공작연맹처럼 정치적 배경을 갖지 않았지만 소규모의 민간단체들이 경쟁적으로 난립하는 영국의 풍토 속에서 그나마 가장 큰 규모를 자랑하는 디자인 개혁 및 산업 디자인 촉진 단체였다. 협회는 디자인개혁을 표방하면서 영국 내에서 드물게 급진적인 미술인들을 조직 내부로 불러들여 그들이 성장할 공간을 제공한 일종의 숙주의 구실도 하였다. 협회는 영국 내 급진적 모더니스트들의 인맥 네트워크이기도 했는데, 1920년대에 코츠(Coats), 프리처드(Pritchard), 체르마예프(Chermayeff) 등이 디자인산업협회 회원이었다. 또한 1933년에 「아테네헌장(La Charte d'Athènes)」이 발표되었던 세계 모더니즘 건축가들의 회합 ‘근대건축국제회의(CIAM)’에 영국 대표 자격으로 참여하게 될 건축가들의 모임인 ‘근대건축연구(Modern Architecture Research: MARS)’ 그룹이 결성되었을 때, 맥스웰 프라이(Maxwell Fry), 웰스 코츠, 존 글로그 등 디자인산업협회 회원들이 그 구성원에 포함되어 있었다.³⁷⁹⁾ 협회는 영국에서 소수파였던 모더니즘 건축가들이 소외되지 않고 생존할 공간이 되어주었다.

디자인산업협회 회원들의 여러 희망, 즉 자유방임적 산업주의를 대체한 국가 차원의 기획, 국고의 지원과 자원 및 생산의 조정과 통제, 기능

379) Elizabeth Darling, *Re-forming Britain: Narratives of Modernity before Reconstruction* (London: Routledge, 2007), pp. 39-44. 아테네 헌장에 대해서는 『르포르뷔지에의 아테네헌장』 이윤자 역, (기문당, 1989)을 참고할 것.

성과 효율성 위주의 단순하고 견고한 모더니즘 디자인의 도출 등은 뜻하지 않았던 국가적 위기 속에서 회원들이 그동안 바랐던 정도를 훨씬 넘어 실현되었다. 제2차 세계대전이 발발하면서 국가가 총력전에 돌입하였고 20세기의 역사는 영국을 모더니즘 디자인의 무풍지대에 가만히 놔두지 않았다. 국가적 재앙이기도 했던 총력전의 위기를 겪는 와중에 영국인들은 디자인 분야에서도 뛰어난 조정자이자 계획자로서의 역량을 발휘하였다.

3장. 전시 실용성 계획

대공황 시기 정부의 산업 디자인에 대한 재정적 지원과 정책적 개입으로 나타나게 된 1930년대의 흐름은 미술산업평의회와 1945년에 그 후신인 산업디자인평의회로 이어졌다. 전전 미술산업평의회와 전후 산업디자인평의회 운영 사이에는 전시 상무국의 ‘실용성 계획(Utility Scheme)’과 그에 따른 ‘실용성 가구 계획(Utility Furniture Scheme)’을 성공적으로 수행한 경험이 있었다. 이는 디자인 개혁가들의 희망이 전시 비상 상황에서 긴박하게 현실화되었던 매우 특별한 사건이기에 자세히 설명될 필요가 있다. 식량과 의복, 기타 생필품들은 쿠폰을 통해 배급되었지만, 가구의 경우 폭격으로 가옥을 잃은 개인이나 사무실이 파괴된 기관에만 공급될 것이었기에 다른 배급 방식을 필요로 하였다. 더욱이 일반 소비재와 다른 특성 때문에 가구의 생산과 유통 뿐 아니라 디자인과 제조 방법까지 정부의 치밀한 통제가 요구되었다.

실용성 계획이란 일종의 전시 국가에 의한 생산 및 수급 통제였고, 원자재가 군수 산업에 우선 동원되고 해외 원자재 수급 곤란으로 조달이 가능한 재료들이 극히 제한된 현실 때문에 불가피했던 비상 조치였다. 계획의 목적은 시민 생필품의 신속한 조달과 공급으로 파괴된 주거의 복

구였다. 종합적 실용성 계획은 1941년 ‘실용성 의복 계획’이 실시된 후 1942년 ‘실용성 가구 계획’, 그리고 1943년 ‘실용성 요업 계획’으로 이어졌다. 상무국장 휴 돌턴(Hugh Dalton)은 가구 제조업자 겸 디자이너였던 디자인산업협회의 고든 러슬을 초청하여 실용성 계획의 목적을 설명하고 도움을 요청하였다. 러슬은 각계 인사들로 구성된 ‘실용성가구위원회(Utility Furniture Committee)’에 이사로 참여하였다. 가구 위원회는 미술계, 산업계는 물론 정부 측 대표와 시민사회단체 대표를 포함하였다. 디자인산업협회 회원인 찰스 테니슨(Charles Tennyson)이 의장을 맡았고, 위원으로는 역시 협회 회원이자 평론가인 존 글로그, 가구업자 해리 리버스(Harry Lebus), 서민주택 기획자 엘리자베스 덴비(Elisabeth Denby), 주택 계획자 겸 국교회 성직자인 찰스 켄킨슨(Charles Jenkinson)이 위촉되었다. 위원회는 가구 업계 대표들 외에 정부의 통제를 달가워하지 않았던 노조 대표들을 조직 인선에 포함시켜 이해와 협력을 도모하였다. 전쟁의 장기화와 폭격으로 피해가 급증하는 상황의 심각성과 사안의 시급성으로 인해 계획의 세부 사항이 놀라울 정도로 신속하게 진행되었다. 1942년 6월에 가구 위원회가 첫 회합을 가진 후 3개월 만에 첫 견본과 시제품이 공개되었고 그로부터 5개월 후 당국의 허가를 받은 1차 분량 25,000개의 실용성 가구가 일반에 공급되었다. 이를 두고 상무국장 휴 돌턴은 가구 계획의 성공적 수행이 전시 항공기와 무기의 생산에 비유할 만한 업적이라며 만족해하였다.³⁸⁰⁾ 러슬은 실용성 계획을 옛 양식의 복제와 가짜 빅토리아식 가구의 유행을 종식시키고 대중의 가구 취향을 쇄신할 기회로 보았다. 더 나아가 전시의 모더니즘 가구 생산과 보급을 통해 바뀌게 될 시대적 흐름을 전후에 되돌릴 수 없을 것이라고 확신하였다. 어떤 면에서 전시 상황은 구식 유행과 모더니즘 가구를 향한 오해와 거부감을 종식시킬 하늘이 준 기회였다.³⁸¹⁾

380) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, pp. 167-68.

381) Jememy Myerson, *Gordon Russell: Designer of Furniture* (London: Design

1943년에 정상적 방식으로는 수요에 대응할 수 없을 정도로 방대한 수량의 가구가 필요하였다. 러슬은 가구 디자인의 추가적 연구 프로그램을 제안했고 요청이 받아들여져 일종의 ‘실용성 가구 디자인 패널’이 조직되었다. 러슬은 디자인 패널의 의장으로서 실용성 디자인을 이끌었는데, 그가 디자인 패널을 지휘하면서 염두에 둔 목표는 두 가지였다. 첫째는 공급이 계속될 경우의 대규모 파괴에 대처하는 것이었고, 둘째는 종전 이후 재료 수급이 정상화될 경우의 항시적 가구 공급에 대비하는 것이었다. 러슬의 의중대로라면 전시 실용성 가구들의 사양은 종전 이후 재건 시대에도 하나의 표준으로 활용될 터였다.

전시 환경은 생산, 분배, 디자인 모두에 엄청난 압박을 가하였다. 대규모 공장들이 모두 항공기와 화기 제조 등 군수 산업에 할당되어 민수용 가구를 제작할 대기업이 없었다. 가구는 장거리 운송에 맞지 않았기 때문에 판매 지역 인근의 공장에서 제조되어야 했지만 전국 가구 공장의 절반이 런던 주변에 몰려있다는 지리적 조건이 큰 문제였다. 결국 가구 업체가 아니더라도 나무를 다루어본 경험이 있는 공장들은 모두 동원되었다. 실용성 가구의 생산이 전국의 700여 업체들에게 지정되었고 중앙위원회가 제공한 디자인 외에 사치품이나 장식이 많은 빅토리아식 가구의 생산은 전면 금지되었다. 인력의 경우, 특히 숙련공이 부족했으므로 대부분의 제조 공정에서 미숙련공의 작업만으로 조립 가능하도록 제품이 디자인되어야 했다. 당국의 지시에 따라 업체들은 가구의 모델 수를 대폭 줄였고 임의의 다른 디자인 제품을 생산하지 않았다. 생산의 부실화를 우려한 당국은 날립 가구 생산자에 대한 벌칙 규정을 만들어 어려운 상황 속에서도 품질의 유지에 만전을 기울였다. 계획의 핵심은 전시 물자가 절대적으로 부족 한 환경에서 최소한의 재료로, 최대한 빨리, 많은 제품을 통제된 가격에 맞추어 제공하는 데 있었다.³⁸²⁾ 이에 재료의 경제

Council, 1992), pp. 83-86.

382) Fiona MacCarthy, *A History of British Design*, pp. 69-72, 그리고 Gordon

성, 사용상의 편리성, 용도에 따른 형태의 도출, 생산의 수월성 등 디자인과 생산의 합리화를 위한 경험과 역량이 총동원되었다.

전시의 계획들을 추진하는 과정에서 고든 러슬과 그의 동료들은 1930년대의 미술산업평의회보다 더 포괄적이고 강력한 기구를 구상하게 되었다. 새 조직은 디자인 수준을 높이고 영국의 수출 경쟁력을 강화를 목표로 삼을 터였다. 이 구상은 전후에 있을 국가 재건 계획과 영국 산업의 경쟁력 제고라는 원대한 목표를 포괄한 점에서 특별했다. 1944년에 휴 돌턴이 이끄는 상무부는 산하 기구인 ‘산업디자인평의회(Council of Industrial Design)’를 신설하였다. 회장은 랭커셔의 저명한 모직업체 발로우 앤 존스(Barlow & Jones)의 사장인 토머스 발로(Sir Thomas Barlow)가 맡았고, 초대 이사로 내무성의 관리였던 S. C. 레슬리(Leslie)가 임명되었다. 종전 후 정권이 교체되지만 정책은 유지되었고 1947년에 레슬리가 재무성으로 발령을 받아 고든 러슬이 그의 후임으로 이사직에 취임했다.³⁸³⁾ 1944년에 출범할 당시 휴 돌턴의 연설은 이 평의회가 기존 디자인산업협회의 사업의 목적과 취지를 계승하고 있음을 드러냈다.

그래서 우리는 디자인을 개선하고 ... 이 과업에 성공한다면 몇 년의 내에 삶의 모든 면이 더 좋아질 것입니다. 모든 부엌은 일하기에 더 편한 곳이 될 것이며, 모든 가정은 살기에 더 유쾌한 곳이 될 것입니다. ... 산업계 자체가 여러분에게 감사할 큰 충분한 이유를 누릴 것입니다. 우리의 상품들이 ... 계획되고 만들어져서, 사용자의 실제 필요에 부응하고 사용에서의 즐거움을 준다면 ... ³⁸⁴⁾

일상적 삶에서의 미, 실용성과 실천성에 따른 디자인 도출 등 협회가

Russell, *Designer's Trade: Autobiography of Gordon Russell* (London: George Allen and Unwin Ltd, 1968), pp. 197-201.

383) *ibid.*, pp. 73-74.

384) 돌턴 연설의 일부는 맥카시의 책 p. 74에서 재인용하였음.

1915년부터 외쳐온 바가 총력전의 충격에 의해 국가적 과업이 된 것이다. 분업이 아닌 협업이란 이상은 업종 간·부처 간 협력으로 대체되었고, 개인이 아닌 공동체 안에서 창작을 통해 기쁨을 추구한다는 이상은 국가에 의한 거국적 계획을 통해 국민 상품 창조에 기여하는 것으로 바뀌었을 뿐이다. 실용성 계획은 참여자 본인들이 의도했든 아니든, 19세기 이래 디자인개혁가들이 품었던 이상을 전시에 실천한 실험적 과업이었다. 상무부가 디자이너를 채용한 일은 그 때가 처음이었으며 위원회에 힘을 실어주어 제조능력이 천차만별이었던 수백 개의 업체들을 잘 통제하도록 상무부가 지원했기에 계획이 성공할 수 있었다. 1940년대의 전시 내각, 상무부 외에도 건설부(Ministry of Works), 군수부(Ministry of Supply), 도시농촌계획부(Ministry of Town and Country Planning), 보건부(Ministry of Health), 항공생산부(Ministry of aircraft production), 그리고 전시교통부(Ministry of War Transport) 모두가 실용성 가구의 디자인과 제작에 기여하였다. 특히 상무국의 직원은 실용성 가구 위원회에 행정적으로 실현 가능한 일과 불가능한 일에 대해 조언해 주었고, 국가의 각 부처에 관한 여러 정보를 제공하였다. 러슬은 그렇게 알게 된 정보가 종전 이후 도움이 되었다고 술회하였다.

러슬의 디자인 패널은 전쟁 중 수요자들의 요구와 생산 가능한 조건에 맞는 전면적이고도 치밀한 다자간 협업을 전개해야 했다. 전문가들은 디자인을 보면 그것을 생산하기 위해서 어떤 형태의 공장이 필요한지 알 수 있었는데, 영국에는 특히 대규모 물량을 생산할 공장이 적었다. 대기업의 공장들은 군수 산업에 동원된 상태였다. 계속되는 예측불허의 원자재 수급 상황은 생산에는 물론이거니와 디자인에도 영향을 주었다. 계획 참여자들은 급변하는 상황에 대처해야 했고 군사적 돌발 상황 때문에 디자인 및 생산 스케줄 자체가 엉망이 될 수도 있는 위험한 환경을 감수해야만 했다. 평시에는 특정 업체에 소속된 디자이너가 해당 공장의 기술

적·경제적 사정에 익숙하므로 디자인 단계에서 여러 사안을 감안할 수 있었지만, 실용성 계획은 장비, 인력, 관행, 기술, 생산력이 천차만별인 수백 개 업체를 대상으로 발주할 디자인을 취급했기 때문이다. 러슬은 이를 ‘거국 생산(National Production)’이라고 표현하였다.³⁸⁵⁾

실용성계획은 디자인산업협회와 진보적 미술인들이 시도했던 디자인 혁신이라는 측면에도 획기적인 전기를 마련해 주었다. 전시의 불가피한 상황들이 현대적 모더니즘 디자인을 선택 가능한 유일한 해결책으로 만들었다. 모든 구태의연한 관행이 전시 계획에 의해 일소되었다. 테이블의 다리를 장식할 인력도 없고 복잡하거나 중후한 고가품을 만들 인력과 재료가 없는 상황에서는 대륙의 급진적 모더니즘이 추구하는 특징, 즉 장식이 없는 선과 면을 직각적인 단위로 구성한 기하학적 형태의 제품이 나올 수밖에 없었다. 그 디자인은 최소한의 기계작업을 통해 신속하고 저렴하게 제품을 생산할 수밖에 없는 불가피한 사정에 알맞았다. 합리적, 효율적, 경제적인 디자인이 전면적 기계화와 국가주도의 생산계획에 의해 마침내 실천된 것이다. 고든 러슬은 그것이 “가혹한 시험이었으며, (업체의) 고집불통들이 마지못해 받아들인 것”이라고 평하면서, “일부 소수에 의해서 여러 해 실험되었지만 업체들은 쳐다보고 비웃었던 (모더니즘) 디자인이 국가적 비상사태에 위력을 보인 것은 약간의 충격임에 틀림없다”고 회고하였다.

러슬은 실용성 가구 디자인들의 표준이 전쟁 중에만 이용되고 끝나지는 않으리라고 보았다.³⁸⁶⁾ 러슬의 디자인패널이 디자인한 가구들은 상황에 맞춘, 장식을 배제하고 구식전통과 타협하지 않고 기하학적으로 단순한 민짜 가구들로, 대륙에서 발달한 기능주의적 모더니즘의 구현이었다. 디자인산업협회가 역할 모델로 삼았던 독일 공작연맹의 회원들이 내놓은 가구 디자인은 그런 점에서 선구적이었다.³⁸⁷⁾ 실용성 가구의 출현으로

385) Gordon Russell, *Designer's Trade*, pp. 200-208.

386) *Ibid.* pp. 198-200.

영국은 국가 계획을 통해 기성 전통적 디자인에서 벗어나 모더니즘에 합류하였다. 영국적 전통과 무관한 새로운 디자인의 등장하자 일부 인사들은 너무 앞서나갔다고 불만을 표시하기도 했지만 전시 조건에서의 불가피성이 인정되면서 새 디자인은 잘 수용되었고 전후까지 영향을 미쳤다. 실용성 가구의 디자인은 매우 현대적이었지만 무미건조하지 않았고 생경함과 투박함을 잘 피해갔다. 실용성 계획을 통해 작고 가볍고 세련되고 우아한 가구들이 출시되었다.³⁸⁸⁾

실용성 가구들의 극도로 소박한 디자인은 디자인산업협회 회원들 사이에 이미 그 전례가 있던 디자인이었다. 협회 회원이자 교사였던 퍼시 웰스(Percy A. Wells)는 일찍이 1920년대에 “기계로 만든 제품이 꼭 아름답지 않고 좋은 취향에 반대될 것이라는 오류를 없애야”하며, “싼 가구는 대량 생산으로만 얻어질 것이고 어느 정도는 표준화가 불가피하다”고 주장한 바 있다. 웰스의 발언은 디자인의 사회성을 중시한 그의 생각에서 비롯되었다. 웰스뿐만 아니라 당시 디자인산업협회의 회원들 다수가 그러한 믿음을 공유하고 있었다. 1920년대에 영국인들은 튜더 양식이나 빅토리아풍의 중후하거나 장식이 많은 가구들이 고급 가구로 여겼고, 협회의 많은 회원들은 장식 과다와 사치와 허세를 일소한 ‘윤리적’인 디자인이 필요하다고 생각하였다. 1937년에 미술산업평의회가 프랭크 피크의 재직 당시 발간한 보고서 「노동계급의 가정(Working Class Home)」에 소개된 식탁용 의자의 견본은 디자인 면에서 전시 생산된 실용성 의자와

387) 자세한 내용은 국내 논문, 조숙경, 「독일베르크분트 가구의 특성분석」, 『한국가구학회지』 15권 2호 (2004. 8)에 간략히 정리되어 있다. 공작연맹 가구의 특성은 침대, 문갑, 탁자 등의 제작과정에서 제작공정이 난해한 곡선과 장식을 피했으며 금속과 유리 등을 사용하더라도 박스형을 기본으로 하는 것이었다. 그러한 디자인은 서민적인 좁은 공간에서도 쉽게 활용될 수 있도록 공간 활용과 기능성을 극대화한 결과였다. 산업계와 협력했던 독일 공작연맹의 회원들이 창조한 현대적 가구들은 소위 ‘바우하우스 양식’ 등 독일 디자인의 기초를 만들었고 세계 산업디자인과 국제 모더니즘의 진전에 공헌하였다.

388) Fiona MacCarthy, *A History of British Design*, pp. 70-71.

극히 유사하였다.³⁸⁹⁾ 전간기에 디자인산업협회가 보여준, 모더니즘 디자인의 토착화를 향한 그러한 실험들이 전시 비상시국에 국가적 사업으로 구현된 셈이다.

종전을 앞둔 1944년 12월에 상무국은 전쟁으로 해산되었던 미술산업평의회의의 후신인 산업디자인평의회의 창설을 선언하였다. 미술산업평의회의 재등장은 단순히 전전의 평의회가 부활한 것이 아니었다. 그것은 실용성 가구 계획을 성공적으로 치르면서 자신감을 얻어 크게 고무된 상무국이 전후 적극적인 디자인 정책에 관해 심사숙고한 결과였다. 상무국은 전간기 동안 각종 전시회 등 여러 기회를 가졌음에도 국가 기관으로서 디자인 문제에 적극적으로 개입하는 일을 피해왔다. 피크가 의장으로 임명되었던 1930년대에 미술산업평의회는 디자인 개혁을 위한 최초의 본격적인 국가기관이었지만 산업계의 거부감이 여전했기에 충분한 통제력을 갖지 못했다. 그에 비해 실용성 계획의 경험을 토대로 신설된 신설 산업디자인평의회는 조직 위원회에 산업계 대표 수십 명을 포함시킨 데에서 알 수 있듯이 강력하고 포괄적인 조직이었다.

실용성 계획은 민관군이 협력하여 디자인의 혁신을 가져온 매우 극적인 사업이었다. 디자인산업협회의 한 세대에 걸친 노력에도 잘 수용되지 않았던 디자인의 모더니즘이 전시에 협회가 기대했던 수준 이상으로 수용되고 협회가 바랐던 정도를 넘어 계획 경제와 성공적으로 결합하였다. 전후 정권을 인수한 노동당 정부가 임명한 신임 상무국장 스탠퍼드 크립스(Sir Stafford Cripps)는 실용성 계획과 산업디자인평의회의 필요성을 인정했고 전시의 모든 정책은 그대로 계승되었다. 고든 러슬 등 디자인산업협회 회원들이 주도하고 활약했던 실용성 계획은 1952년까지 계속되면서 전후 경제 재건에 일부를 담당하였다.

389) Juddy Attfield, "Good Design by Law", in *Design and Cultural Politics in Post-war Britain*, eds. Patrick J. Maguire and Jonathan M. Woodham (London: Leicester Univ. Press, 1997), pp. 105-107.

4. 영국적 모더니즘

전시 실용성 계획에 의해 전폭적으로 수용되기에 이전에도 모더니즘이 영국에서 성공적으로 적용된 사례가 있다. 이 사례들은 전간기 영국에서 어떤 성격의 모더니즘이 수용될지를 시사한다. 본고가 설명할 라디오와 지하철에서의 디자인과 건축은, 19세기 디자인 개혁의 사상에서 비롯되었으며 이후 디자인산업협회의 철학으로 이어졌던 미학적-사회적 이념들이 잘 적용된 사례이다. 3장에서 설명했듯이 1930년대 영국 산업계에서 디자이너라는 존재는 미미했고 디자인 부문은 낙후되어 있었다. 물론 영국 디자인 부문의 전망이 늘 우울했던 것만은 아니었고 개선과 발전을 위한 생명은 꿈틀거리고 있었다. 특히 라디오 수신기 제조업은 펍스너로부터 “디자인 면에서 해외의 어떤 것보다 영국의 것이 뛰어난 유일한 업종”이라고 격찬을 받았다. 1920년 말에 미국에서 라디오 방송이 시작된 후 라디오 제조업은 대공황에도 흔들리지 않았던 블루오션 업종이었던 만큼 다양한 디자인의 실험과 경쟁이 이어졌다.³⁹⁰⁾

1930년대의 히트상품인 머피 라디오(Murphy Radio)의 캐비닛은 고든 러슬(Sir Gordon Russell)과 딕 러슬(Dick Russell) 형제의 디자인이었고 에코 라디오(Ekco Radio)의 캐비닛은 체 르마예프(S. Chermayeff)와 웰스 코츠(W. Coats)의 작품이었다. 고든 러슬은 가구업자로서 1920년대까지도 미술공예운동에 몸담았지만 저렴한 상품을 공급하기 위해서는 기계 도입을 지체할 수 없었음을 인지했고 산업디자인으로 전향하여 디자인산업협회에 가입하였다. 1930년대에 이르자 가구를 중심으로 했던 러슬의 사업체는 어느덧 영국 산업계에서 모더니즘의 침병이 되어 있었다. 그는 미술공예운동을 포기했지만 그것에 내포된 사회적 휴머니즘은 유지하려

390) Nikolaus Pevsner, *An Enquiry into Industrial Art in England*, (London: Cambridge University Press, 1937), p. 110.

애쓴 인물이었다. 러슬은 레이먼드 로위, 월터 D. 티크 등 미국의 유명 디자이너들과 개인적 친분이 있기도 했으나, 매출 증대를 디자인의 지상 목표로 생각하던 미국의 산업 디자인 정신을 저속하다고 여겼다.³⁹¹⁾ 러슬은 모더니스트였지만 영국의 윤리적 관행에서 크게 벗어나지 않은 디자이너였다. 디자이너를 찾던 라디오 수신기 제작자 프랭크 머피에게 러슬을 소개해 준 사람은 디자인산업협회에서 만났던 퍼시 웰스(Percy Wells)와 존 클로그였다.

치밀한 계획에 따른 엔지니어와 미술가의 협력의 산물이었던 라디오 세트 제작은 현대 산업디자인의 역할을 잘 보여준 사례였다. 엔지니어들이 개발한 라디오 수신기는 고정된 전자회로 부분과 주파수를 맞추기 위한 부품으로 구성된 장치였다. 고정 부위를 보호하고 사용자가 노브를 통한 단순 동작으로 주파수를 조정하도록 캐비닛을 제작하는 데에는 가구 제작보다 정밀도가 높은 작업이 필요했다. 외관은 미적인 고려 외에도 내부 구조에 따른 필연성, 기계적 동작의 안전성, 사용자의 편의에 따라 결정되었다. 이러한 산업디자인은 단순한 형태의 사물에 장식과 문양을 추가하는 식의 19세기적 장식 미술과 완전히 다른 개념이었다. 머피와 에코 두 회사가 제작하던 라디오에 현대적이고 실험적 외양을 입히는 것은 일종의 모험이었다. 머피 라디오의 영업팀은 처음에 익숙하지 않은 외관에 거부감을 나타냈지만 러슬이 디자인하였던 모델은 1937년 한 해에만 20만대가 팔리면서 큰 수익을 가져다주었다.³⁹²⁾

머피와 에코의 라디오 캐비닛 디자인은 1930년대 상품디자인 중 명작으로 꼽힌다. 동시대 영국의 디자인으로서는 드문 사례였다. 성공의 비결은 바로 상품기획에서 설계 단계까지 수행되었던 라디오설계팀과 디자이너의 공동 작업이었다. 영국의 산업계와 미술계가 고질적으로 그랬듯이,

391) Jeremy Myerson, *Gordon Russell: Designer of Furniture 1892-1992*, (London: Design Council, 1992), pp. 50-55.

392) *Ibid.*, pp. 57-63, 그리고 Nikolaus Pevsner, pp. 103-107.

제작자와 디자이너가 서로를 불신하는 상황에서는 기대할 수 없는 혁신이었다. 높은 수준의 디자인이 염가의 대량생산에서도 가능함을 증명했고, 전문 교육을 받은 일급 디자이너들이 투입되었음에도 매출 증대 효과에 비할 때 원가 상승이 예상보다 크지 않다는 점을 실제로 보여준 것이었다.³⁹³⁾ moreover 라디오보다 에코 라디오가 더 현대적이고 참신하게 보인다. moreover 라디오의 디자이너가 캐비닛 재료로 목재를 사용함으로써 라디오를 가정용 가구의 일종으로 만든 반면, 에코 라디오의 디자이너는 에코 캐비닛 제작에 열 성형 플라스틱을 사용함으로써 라디오를 기계의 일종으로 제작했기 때문이다. 여기에 참여한 디자이너들 모두 디자인산업협회의 회원들이었음은 물론이다.

하지만 머피와 에코 두 회사의 디자인은 제작사가 디자이너에게 먼저 의뢰해온 사례였는데, 이는 전간기 영국에서는 예외적인 사례였다. 영국의 산업가들은 미술가들을 산업계와 동떨어진 비현실적인 사람들로 보았다. 물론 이는 오해와 선입관에 의한 것이었고 편견만 사라지면 쉽게 극복될 터였다. 하지만 라디오 수신기 자체가 전례가 없는 완전히 새로운 발명품이다 보니, 과거 디자인에 대한 향수 논쟁이나 전통과 혁신을 둘러싼 논쟁이 없었다는 점도 중요하다. 라디오 수신기에 관한 한 생소한 모더니즘이 연속성을 중시하는 영국인들에게도 거부감 없이 받아들여질 수 있었다. 만약 빅토리아식 라디오 모델이 존재했다라면 전통적 외양의 자연스러운 진화를 고집하는 소비자에게 모더니즘 디자인의 라디오가 쉽게 수용되지 않았을 수 있다. 여러 장르의 시각 예술이나 건축에서와 마찬가지로 라디오 캐비닛의 모더니즘도 영국적 전통 및 국민적 감수성에 반한다거나 유럽에서 수입된 외국의 유행이라는 비판을 받았을 수 있다

393) 특히 러슬의 개인적 경험담과 그가 생각한 기술적 전망에 관해서는 자서전 Gordon Russell, *Designer's Trade: Autobiography of Gordon Russell* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1968), pp. 147-54. 그리고 Jeremy Myerson, *Gordon Russell Designer of Furniture*, pp. 57-63. 두 책을 참고할 것.

는 의미이다. 머피와 에코 라디오는 디자인의 걸작이기도 하지만, 전례가 없는 제품의 경우 모더니즘의 적용을 둘러싼 동시대의 논란으로부터 자유로울 수 있음을 보여준 사례이기도 했다. 혁신적인 어떤 것이 오랜 전통으로부터 진화된 것이냐 전통과의 단절을 통해 갑자기 등장한 것이냐 하는 문제는 영국인들에게 수용의 대상이냐 기피의 대상이냐를 결정할 중요한 관건이었다.

유럽에서 모더니즘이 한창이던 1920년대 후반은 물론 영국에서도 모더니즘이 활발히 논의되고 있던 1930년대에 이르러서도 모더니즘 건축과 디자인은 한 번도 주류인 적이 없었다. 전간기에 시각적 모더니즘이 많은 찬사를 받고 가장 성공적으로 정착된 사례는 런던의 교통정책을 주도한 프랭크 피크와 디자인산업협회 회원들이 참여했던 런던 지하철 프로젝트에서 발견할 수 있다. 피크의 주도로 이루어진 일련의 작업들은 19세기부터 나타났던 디자인 개혁 사상과 미술공예전시협회의 실천 철학이 모더니즘 건축과 미술을 통해 구현된 영국적 모더니즘의 걸작이었다.

협회의 사업은 국내외 전시회 등 대중을 향한 캠페인에만 머무르지 않았다. 디자인산업협회는 회원들이 외부 기관 사업의 참여를 통해 협회 취지와 창설 이념에 부합한 활동을 하도록 격려했다. 협회는 그것을 회원의 의무로 규정하였고 협회 사업의 간접적 연장이라고 보았다. 따라서 피크 등이 추진한 런던 교통 부문에서의 디자인 개혁 사업은 디자인 산업협회와 불가분의 관계에 있었다. 19세기부터 나타났던 디자인 개혁 담론 중 길드공동체와 노동윤리 등의 주장만 빠졌을 뿐, 피크의 런던 대중교통 관련 사업은 일상 삶에서의 미, 협업을 통한 미의 창조, 유용성과 실천성에서 도출된 제품의 외양, 그리고 전통의 산물로서 사회적 삶에 기여하는 미적 생산품이란 이상이 잘 계승된 사례이다.

피크는 창립 회원으로서 1932년 12월부터 1934년까지 디자인산업협회의 회장을 역임했고 1934년 창설된 ‘미술산업평의회’에는 1939년 전쟁 발

발로 조직이 해산되기 직전까지 의장직에 있었지만 그와 동시에 1906년부터 1930년대 말까지 줄곧 런던의 교통 경영 일선에서 활약한 인물이었다. 그는 런던대학을 졸업하고 사무 변호사(solicitor) 자격을 취득했지만 대중교통의 급속한 확장의 시기에 ‘런던지하철도(UERL: Underground Electric Railways Company of London)’의 교통부와 광고부에 근무하였고 1921년에는 조직 내에서 사실상 2인자의 지위에 올랐다. 1933년 ‘런던 대중교통국(London Passenger Transport Board)’이 설립되자 부의장 겸 최고 경영자로 활약하였다. 피크는 디자인산업협회 회장으로 봉사하던 기간만 제외하고는 항상 다른 직장에 재직 중이었는데, 그런 연유로 그는 법률가이자 기업인이면서도 디자인 개혁가로 남게 되었다.³⁹⁴⁾

런던 교통망의 체계적 확장을 위한 행정적인 업무보다도, 피크의 더 중요한 기여는 미술과 디자인을 시민의 삶 속에 스며들게 만든 것에 있다. 그는 지하철이 시민에게 미적 경험을 제공하는 공간으로 기능할 수 있음을 인식하였다. 대중에게 미술품과 디자인을 선보일 착상은 협회가 주장했던 목적 즉 ‘대중을 향한 선전과 미적 계몽’에 부응하는 것이었다. 지하철을 최적의 디자인 공간으로 개조하는 것은, 결국 19세기 미술공예운동 이래 디자인 개혁가들의 이상이던 ‘일상 삶에서의 아름다움’을 실현하는 것이었다. 피크는 홀든 등 디자인산업협회의 동료들에게 신축 역사(驛舍)의 건축과 내부 장식을 의뢰했으며 동료 미술인들은 교통 관련 디자인을 일신하는 데에 협력하였다. 또한 지하철 역사 내부에 모더니즘 미술 기법으로 제작된 각종 포스터를 전시하여 이용객들에게 미적 경험을 제공하기도 하였다.

사업은 시각적 편의 제공일 뿐 아니라 대중을 수준 높은 문명으로 이끈다는 드높은 이상의 실현을 위한 노력이었다. 이는 피크의 오랜 숙고와 윌리엄 모리스를 계승한 미적 이상에서 비롯된 것이었으며, 미술이란

394) 피크의 경력은 https://www.gracesguide.co.uk/London_Passenger_Transport_Board 그리고 https://www.gracesguide.co.uk/Frank_Pick (accessed Jun 1, 2017) 참고.

미술관 속의 특별함이 아니라 삶의 일부라는 신조를 현실로 만드는 것이었다. 피크가 새로운 건축이나 디자인을 선정할 때에 우선시한 원칙은 바로 ‘합목적성’이었다. 그는 미술인이 아니면서도 디자인산업협회에 창립 회원으로 동참하였고 협회 인사들의 충고를 경청하고 실천에 옮겼다. 그는 많은 일을 동시에 추진했으며 업무에 대한 헌신과 고도의 집중을 요구했기 때문에 직원들은 그와 함께 일하는 것을 힘들어했다. 그는 칭찬에 인색했고 불성실성한 직원을 용서하지 않았으며 사교성마저 부족했지만, 교통 노동조합의 입장을 이해했던 인간미 넘치는 인물이기도 하였다. 당국도 그를 산업디자인 개혁의 책임자로 인정하여 1934년 상무국이 산하에 ‘미술산업평의회(Council for Art and Industry)’를 조직했을 때 그를 의장으로 임명하였다. 그 평의회는 2차 대전이 끝날 무렵 오늘날 영국 정부의 디자인 부처인 ‘디자인평의회(Design Council)’의 전신인 ‘산업디자인평의회(Council of Industrial Design)’로 개편되었다.³⁹⁵⁾ 이후에도 그는 도시계획, 토지규제, 도로 디자인에도 관여하였고, 시민의 삶과 관련된 기고문과 에세이 등 몇몇 저작을 남겼다.³⁹⁶⁾

미술공예운동과 디자인산업협회의 공통된 신조, 아름다움이 합목적성에서 도출된다는 일종의 기능주의적 정의는 전간기 내내 협회 사업들의 미적 판단 기준이었다. 피크가 디자인산업협회의 “합목적성이 단지 실용적인 것을 초월하여 도덕적이고 영적인 질서에도 기여해야한다”고 말한 것은 사회적 책임을 강조한 것이다.³⁹⁷⁾ 피크는 19세기적 도덕주의를 계승하였고 이를 업무를 통해 실천하고자 했다. 그는 지하철과 교통 기관

395) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, pp. 123-30. 명칭이 ‘미술산업’ 평의회라는 점이 중요하다. 1934년 당시 산업디자인은 물론 디자인이란 단어가 잘 쓰이지 않았다. 1944년에 ‘산업디자인평의회’ 창설 때에 이르러서 공공 기구의 명칭에 산업디자인이란 단어가 쓰였다.

396) *Ibid.*, pp. 131-132.

397) Michael T. Saler, *The Avant-Garde in Interwar England: Mediaeval Modernism and The London Underground*, (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 61-74.

에서 일하는 동안 항상 디자인산업협회 회원들과 협업하였고 조언을 경청했다.³⁹⁸⁾ 피크의 동료들은 그가 런던 지하철 시설들을 1920년대 현대화된 미술공예의 실현 현장으로 성공적으로 변모시키는 데에 적극적으로 협조하였다. 피크는 공동체 사상을 사업에 적용함으로써 수익만을 쫓는 기업인이 아닌 공동체에 헌신한 기업인의 독특한 사례로 남게 되었다.³⁹⁹⁾

그의 비즈니스 철학은 러스킨과 모리스로부터 유래된 미술공예운동의 도덕주의적 미술관과 협회의 슬로건인 ‘미학적 합목적성’의 결합이었다. 피크의 개인적 취향 역시 급진적 모더니즘보다는 허레허식의 배제와 단순함을 중시한 점에서 기존의 미술공예운동 정신을 물려받았다. 그는 미술가가 아니면서도 런던 지하철과 런던교통국에 재직하면서 디자인산업협회의 이념과 온건한 모더니즘을 전파할 수 있었다.

그가 처음 유명해진 것은 미술가들에게 지하철에 쓰일 시각 디자인을 의뢰한 일 때문이었다. 고용된 전문가들은 19세기에 건설된 덕분에 오래되어 불결하고 우중충하던 런던 지하철의 미관과 쾌적성을 획기적으로 개선하였다. 지하철의 포터, 방향 지시 표시와 열차 시각표 등을 포함한 모든 시각 디자인의 크기, 모양, 색깔 등을 통합하여 가시성과 가독성이 뛰어난 새로운 표식과 서체를 개발하였다. 런던 지하철의 로고와 각종 표식은 일괄적으로 제작된 것이 아니라 19세기 중반 이후 그때그때의 필요에 따라 만들어진 것이었고, 크기와 색깔 등은 1920년대까지만 해도 통일되지 않은 상태였다. 하지만 20세기에 이르러 지하철이 확대되면서

398) Noel Carrington, p. 125. 피크가 협회에서 만나 교류한 동지들 가운데에는, 레스터와 버밍엄에서 미술학교 교장을 역임한 B. J. 플레처, 은 세공업자 겸 디자이너인 해럴드 스테이블러, 모형 완구 제작사 ‘바셋-로크(Bassett-Lowke)’의 창업자이자 모더니즘 건축 지지자인 바셋-로크, 「맨체스터 가디언」의 편집인 제임스 본(J. Bone) 등이 있다.

399) Michael T. Saler, *The Avant-Garde in Interwar England* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 92-93.

들쭉날쭉한 표식과 통일성 없는 안내판은 미관상 만족스럽지 못한 것이 되었다. 피크는 미술가들에게 의뢰하여 이를 깔끔하게 개선된 형태로 통일시켰다. 편의와 실용성을 우선시하여, 단순 명료하고 기하학적인 모더니즘 디자인의 채택되었다. 그리하여 현대적이고 쾌적한 교통 환경이 만들어졌는데, 이것은 바로 미술이 부르주아의 화랑과 미술관에 있을 것이 아니라 대중의 일상 삶과 함께해야 한다는 모리스와 옛 미술공예운동의 이상이 잘 실천된 것이었다.

근대적 기법으로 창작된 포스터들을 지하철 역사 내부에 전시한 것은 매우 독창적인 착상이었다. 지하철 자체를 홍보한 것부터 지하철로 도달 가능한 각 지역의 볼거리와 개최되는 행사를 알리는 광고성 포스터까지 다양하였다. 대중을 향한 정보 제공과 미술 체험의 효과는 매우 커서, 피크는 위대한 교육가라는 찬사를 들을 정도였다. 전시된 포스터들은 교육 목적으로나 개인적인 목적을 위해 유료로 판매되었다.⁴⁰⁰⁾

지하철의 포스터들은 구식 풍경화가 아닌 인상주의 이후의 모더니즘 미술 기법이 적용된 현대적인 작품들이었다. 피크는 고전적이고 사실적인 전통적 회화 양식보다 동시대의 진보적 미술 기법이 광고에 더 적합하다고 생각했다. 모더니즘 기법은 광고와 포스터의 의미 전달에 유리했기 때문에 ‘합목적성’ 차원에서 채택되었다. 런던의 지하철은 밝은 색조와 혁신적 구성 등을 통해, 당시에는 생소했던 모더니즘 미술의 실례를 이용객에게 알리는 도구였다. 지하철이 ‘인민의 갤러리’가 되었다는 등 언론의 호의적 평가가 이어졌다. 피크의 ‘인민의 갤러리’들은 매일 수십만 명의 시선을 모았다. 피크가 이런 모험적 발상을 실천했던 것은 당시 대중교통부문이 자유 경쟁 체제가 아니었기 때문에 수익성을 고민할 필요가 없었던 점 덕분이기도 하다.

모더니즘 미술이 실용적 목적으로 쓰인 것은 모더니즘이 19세기의 미

400) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, p. 126.

술공예운동 진영의 이상과 양립할 수 있었음을 보여준다. 피크는 당시 모더니즘 미술을 사회적 유용성 그리고 선전 및 홍보의 취지와 성공적으로 접목했다. 그는 디자인산업협회의 지도자 레서비의 영향을 받았고 협회의 건축가 회원인 찰스 홀든(Charles Holden)과 지속적으로 협력했다. 레서비와 홀든 외에도 피크와 함께했던 회원들은 모두 교통수단이 공중을 위한 미술의 수단이 되도록 바꿔놓은 주역들이었다.⁴⁰¹⁾

피크가 추진하고 홀든이 설계한 신축 역사들은 전형적 모더니즘이 아닌 일종의 순화된 모더니즘 양식이었다. 즉 멀리는 18세기 영국의 고전주의 가깝게는 1910년대 이후에 등장한 에드워드 양식의 특성에 동시대 대륙 모더니즘을 접목한 타협적인 외양을 지니고 있었다. 그것은 동시대의 이른바 기능주의적 모더니즘을 자국의 과거 유산과 연결시켰던 영국 모더니스트의 시각이 구체화된 것이었다. 그렇기에 홀든의 건축물은 장식적 배제하고 직선과 평면을 강조한 20세기 양식의 산물인 동시에 영국의 전통 건축의 연장처럼 보여 거부감을 피해갈 수 있었다.

홀든 또한 피크 못지않게 합목적성이라는 이상을 현실에서 실천하는데 헌신하였다. 홀든은 1957년 자신의 에세이에서 “나는 훌륭한 건설에 의한 건축을 원한다. 옛 것이든 새 것이든 관계없이, 특정한 목적, 방식과 재료의 사용을 통해 건설되고 그 집이 기여할 목적에 가장 적합한 건설을 (원한다)”고 강조하였다. 디자인산업협회의 최고 원칙을 재확인하였고 생애 마지막까지 협회의 이상과 자신의 주관을 일치시키는데 노력했던 것이다. 그는 기사칭호(Knighthood) 수여를 두 차례나 거부하였다. 그의 성격 탓도 있겠지만, 건축은 개인의 업적, 재능 발휘가 아닌 미술인들의 협업을 통한 공동 작업이라는 확고한 신념에서 비롯된 것이었다.⁴⁰²⁾ 창조를 천재의 개인기가 아닌 협업의 산물이라 본 것 역시 미술

401) Michael T. Saler, *The Avant-Garde in interwar England*, pp. 99-103.

402) <https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/16/architecture4> (accessed Nov 12, 2017).

공예운동의 이상을 계승한 디자인산업협회의 철학이었다.

계획을 중시한 피크의 디자인 철학은 외부 강연을 통해서도 드러난다. 런던대학의 초청으로 런던정경대학(London School of Economics)에서 행하였던 ‘도시에서의 디자인(Design in Cities)’라는 연설에서, 피크는 마구잡이식 근대화의 결과가 초래한 문제 해결을 위한 종합 계획 수립의 필요성을 역설했다. 기획은 어떠한가? 하는가? 이에 대해 그는 개별적 상호 관계 속에서 강조되어야 할 주요한 측면을 찾아내고 부수적이고 작은 부분들을 그러한 측면에 종속시켜 전체를 구성하는 것이라 설명하였다. 그러면서 도시계획을 잘 수행한 파리가 매력적인 도시인 반면, 런던은 우연적이고 자연적인 성장의 산물인 탓에 다양하며 민주적이고 타협적인 ‘영국성’을 표상하고 있기는 하지만, 개인주의와 다양한 이해관계로 인해 제대로 디자인되지 못하고 예측도 불가능한 도시가 되어버렸다고 주장했다.⁴⁰³⁾ 런던의 미래는 과거처럼 우연에 맡겨져서는 안 되며 런던은 계획되고 디자인되고 조직화되어야 했다.

그런 일대 과업을 수행할 원칙은 무엇일까? 디자인산업협회의 목표와 실천이념 속에 들어있는 원칙이 그 해답이었다. 피크는 합목적성, 재료의 적절성, 기량의 건전성 등을 추구한다면 좋은 결과는 따라올 것이라 믿었다. “아름다움을 추종할 필요는 없으며” 원칙들을 추구한다면, 의도적으로 “차용되거나 복제되지 않은 진정한 여러분 소유의 아름다움이, 여러분 앞에 더해질 것”이라고 강조하였다. 이 강의 역시 피크의 생각이 협회의 목표 및 이념과 일치되었음을 보여준 사례이다.

피크 뿐만 아니라 홀든 역시 러스킨의 이상을 잊지 않고 있었다. 그는 건축이 공동체에 기여해야 하며 삶의 신조를 표현하는 모험이라 간주하였다. 즉 그는 길드 공동체에 존재했다는 소위 미술가적 자발성과 공동체적 일체감에 가까이 다가가려고 노력하였다. 합목적성에 따른 협업이

403) Michael T. Saler, pp. 32-47.

미술과 건축의 벽을 넘어 사회적 필요 덕목으로 다가왔던 것이다. 그런 철학으로 의기투합한 피크와 홀든을 비롯한 협회 회원들의 합작은 대성공이었다. 그것은 피크 자신이 술회한 대로 “일상 삶의 문제를 위한 적합한 해답을 찾는다는 목표”를 공유한 결과였다. 마감용 타일을 제조한 해럴드 스테이블러, 글자체를 도안한 매거리트 알렉산더(Margaret Alexander), 그리고 벽화 형식의 세계지도를 그린 스티븐 본(Stephen Bone) 등은 피크의 역사 신축 계획에 참여한 디자인산업협회의 주요 회원들이었다.⁴⁰⁴⁾

홀든은 일련의 역사 건축을 통해서 명성을 얻었고 동시대 공공건물의 디자인에 영향을 미쳤다. 다른 건축가들이 런던의 지하철역을 설계할 때 홀든의 전례를 차용하였기 때문에 홀든의 작품이 아닌 신축 역사들이 홀든의 것과 비슷한 외양을 가졌다. 1926년 디자인산업협회의 연례 만찬에서 피크는 청중에게, “새로운 건축과 장식이 등장할 것”이며 그것은 미래의 도시 런던에 알맞을 것이라고 약속하며, 미래를 향한 “모던 런던은 고전이나 르네상스의 재탕과 다를 것”이라고 약속하였다.⁴⁰⁵⁾ 여기서 잘못된 재탕이란 당시 시대착오적인 골동품 숭배와 옛 양식을 복제하고 베끼던 소위 역사주의라는 헛된 풍조를 빗댄 말이었다.

홀든은 대형 건물을 디자인할 때 조각가를 동참시켜 모더니즘 조각이 대중에게 익숙해지도록 배려하였다. 이는 대중이 동시대의 조각작품을 더 자주 보길 바랐던 것이기도 하지만 동시에 옛 성당 건축에서처럼 건물에 부속된 조각을 건축의 일부로 간주한 러스킨의 사상을 재현한 것이기도 하였다.⁴⁰⁶⁾ 하지만 건물에 부속된 조각품이 지나치게 생소하거나 급진적이어서 눈에 거슬리거나 불편한 것이면 즉각적으로 비판을 받았

404) *Ibid.*, p.108-11.

405) Oliver Green, *Frank Pick's London: Art, Design and the Modern City*, (London: V&A Publishing, 2013), p. 81.

406) *Ibid.*, pp. 111-17.

다. 피크는 조각에 있어서도 에릭 길(Eric Gill), 헨리 무어(Henry Moore) 등 모더니즘 조각가를 즐겨 기용했다. 그런데 홀든이 설계한 런던 지하철 본부 청사 건물에 추가된 에릭 길의 급진적 인물 조각이 큰 비판을 받아 조각을 수정하는 일이 있었다.⁴⁰⁷⁾ 이 해프닝은 영국인들이 수용할 수 있는 아방가르드 조각의 한계가 어디까지인지 돌아보게 하는 기회였다. 그만큼 전간기 영국에서 공공 예술로서의 모더니즘의 도입은 미학적이고 윤리적인 면에서 민감한 사안이었다.

피크 등이 신설 역사 건축과 내부 장식, 전시 포스터를 선정함에 있어 우선시한 판단 기준은 바로 ‘합목적성’이었다. 아름다움이 합목적성에서도 출된다는 기능주의적 디자인 관념은 전간기 내내 협회 회원들의 신념이었고 그것을 피크가 런던의 교통수단에 적용한 것이었다. 피크는 모더니즘 미술이 실용적 목적으로 쓰일 수 있다는 점과 모더니즘이 19세기 미술공예운동 진영의 이상과 양립할 수 있음을 보여주었다. 피크뿐만 아니라 홀든 등 그와 협력했던 미술인들은 러스킨과 모리스의 가르침에 충실하였으며, 디자인 개혁가들의 이상 즉 일상 삶의 아름다움에 기여하고 공통체적 사명감에 따른 자발적 협업을 실천하였다. 그들의 협업은 중세의 길드 전통과 노동윤리의 쟁점이 빠져있기는 했지만, 일상에서의 미, 협업을 통한 미의 창조, 유용성에서 도출된 제품의 외양, 사회와 삶에 기여하는 미적 창작이라는 이상을 잘 계승한 것이었다. 피크와 그의 동료들의 업적은 디자인산업협회의 공식 사업이 아닌 런던 교통 당국의 공무이기는 했지만, 궁극적으로 협회의 창설 목적과 디자인 개혁의 이상이 20세기의 현실적 필요성과 맞물리며 구현된 것이었다.

피크와 홀든 등이 창조한 신축 역사와 내부 장식 등은 일반 시민의 눈에도 생경하거나 불편하지 않았던 순화된 모더니즘 작품들이었다. 피크와 그의 동료들이 펼쳤던 활동은 전간기 영국인들에게 논란 없이 수용될

407) *Ibid.*, p. 85.

수 있는 영국적 모더니즘이 어떤 것이었는지를 가늠할 수 있는 척도였다. 모더니즘과 기능주의를 배격한 보수적인 블롬필드조차도 『모데르니스무스』에서 홀든이 설계한 세인트 제임스 파크(St. James Park) 지하철 역사를 ‘올바른 모더니즘’의 사례라고 인정하였다.⁴⁰⁸⁾ 하지만 피크 등의 업적은 단지 미술의 영역에서만 평가될 것이 아니다. 홀든의 최대 업적 중 하나는 1928년 완공된 피카딜리 환승역의 구조를 변경하여 확장하는 재건축 공사였다. 피카딜리 환승역의 이용객 수는 1907년 150만 명에서 1922년 1천800만 명으로 급증하였다. 홀든은 매우 복잡한 역의 구조에 단순하고 깔끔한 외관을 구현하기 위해 출입구, 개찰구와 판매대의 디자인을 통일하였고 승객 운송을 위해 승강기가 아닌 에스컬레이터를 설치하였다. 신축된 피카딜리 환승역은 1930년대 초현대식 시설로서 특히 해외로부터 큰 주목을 받았고 소련은 모스크바 지하철 계획을 추진하면서 런던의 지하철에 주목하였다. 런던을 방문한 모스크바의 기술자들은 런던의 사례를 당시 지하철 공사를 총괄하던 흐루시초프에게 보고했으며 흐루시초프가 스탈린에게 재차 보고함으로써 모스크바는 런던을 모델로 하고 피크의 자문을 통해 지하철을 건설한 도시가 되었다. 소련 정부는 피크에게 모스크바 지하철 건설에 기여한 공로를 인정하여 명예 훈장(Honorary Badge)을 수여하였다.⁴⁰⁹⁾

408) Reginald Blomfield, *Modernism*, p. 167.

409) Oliver Green, *Frank Pick's London: Art, Design and the Modern City*, pp. 82-83.

제 5장. 결론

산업화 이전에도 일반 미술, 수공예와 건축에서의 양식 변화는 있어왔지만, 산업자본주의의 대두는 보다 급격한 미관상의 급변을 가져왔다. 변화는 생활에서의 미적 수준의 급격한 하락이었는데, 그것은 이전까지 공예품이었던 수많은 생활품들이 공장에서 싼 값에 대량으로 생산되면서 발생한 것이었다. 미적 수준의 하락은 이에 그치지 않았다. 산업화된 도시는 인구의 집중과 과밀한 주택의 난립으로 공해와 질병의 온상이 되었다. 법적 규제와 체계적 도시계획의 부재는 도시 그 자체를 통제 불능의 상태로 만들었다. 생활품의 미적 수준 하락에 이어 일상 공간의 미적 수준 하락이 뒤따랐다. 미적 수준의 하락은 모두 산업화, 자동화, 상업화로 대표되는 근대화의 결과였으며, ‘근대적’이라는 단어는 곧 추한 것 혹은 비인간적인 것을 의미하였다.

산업화에 따른 미관상의 수준 하락을 비판한 자들이 선택할 해결책은 두 가지였다. 하나는 수공예 전통을 부활시켜 공장을 혁파하고 과거 생활품 공급자였던 수공업자들의 지위를 회복하는 것이었다. 또 다른 방법은 제조업자들에게 디자인을 제공하여 아름다운 제품을 공장에서 생산하도록 유도하는 것이었다. 하지만 수공예 부활과 산업 디자인의 촉진은 이분법적인 양자택일의 사안이 아니었다. 모리스와 미술공예운동의 이념은 보수적 요소와 혁신적 요소 모두를 내포하고 있었다. 그 이념은 현대적 산업디자인의 기초가 되는 관념들뿐만 아니라 동시에 낭만적이고 회고적인 중세주의와 수공예 숭배의 관념들도 포함하고 있었다. 따라서 모더니즘 디자인과 건축을 지향하는 그룹과 그것을 비판하거나 다른 길을 모색하였던 두 그룹 모두 모리스의 후계자이자 미술공예운동의 계승자라 할 수 있었다.

디자인산업협회는 러스킨과 모리스의 가르침을 이념적으로 계승하였

다. 하지만 수공예 운동의 시대착오적 성격 또한 극복하고자 산업 디자인 촉진을 목표로 일관되고 진취적인 노선을 추구하였다. 협회의 목표와 노선은 디자인 개혁의 실천 목표를 전면적으로 산업화된 현실에 맞춘 결정이었지만, 그것은 동시에 독일 공작연맹의 목적과 노선을 창립 회원들이 참고한 결과이기도 했다. 디자인산업협회는 미술공예운동의 유산이라 할 수 있는 낭만적 중세주의나 수공예 전통에 대한 집착 등에서 과감히 탈피하고, 제품의 용도, 재료, 공정에 적합한 합목적적 디자인이라는 진취적 가르침을 계승했다. 더 나아가 독일 공작연맹과 바우하우스의 노선을 선택적으로 흡수하면서 자신들의 실천을 구체화했다. 디자인산업협회는 미술공예가 아닌 산업 디자인을 지향했지만 미술공예운동이 산업 디자인으로 진화되는 움직임은 독일에서 먼저 이루어지고 있었다.

19세기의 디자인 개혁가들이 영국 상품의 대외 경쟁력을 언급한 적은 없었지만, 디자인은 제품 경쟁력의 매우 중요한 부분이었다. 디자인산업협회의 노력은 자연히 영국 상품의 국제 경쟁력 유지를 위한 노력과 결을 같이 하는 것이었다. 영국 산업경쟁력 약화의 한 원인으로 흔히 작업장 내 숙련공들의 기득권과 그에 따른 기계화의 지체 그리고 생산성의 하락이 지적된다. 하지만 전문 디자이너의 소외와 낙후한 디자인 부문 그리고 이로 인해 초래된 기계화에 부적합한 상품 디자인 역시 생산 효율을 떨어뜨린 원인이었다. 교육받은 디자이너들이 공장이 아닌 공방에서 수공예 작품을 만들거나 골동품 복제로 연명하는 현실 속에서 미래 지향적 디자인이 창조될 수는 없었다. 실제로 영국 산업에서 기계화와 대량생산으로의 전환은 지체되었고, 공정과정에서 숙련공의 수작업에 의존하는 비율은 다른 국가에 비해 상대적으로 높은 수준이었다. 영국의 산업주의를 ‘수공예 자본주의’라고 단정하는 것은 지나치다고 하겠지만, 그런 비판 자체가 완전히 틀린 것도 아니었다.⁴¹⁰⁾

410) Paddy Maguire, 'Craft Capitalism and the Projection of British Industry in the 1950s and 1960s', *Journal of Design History*, Vol. 6, No. 2 (1993).

영국이 독일과 미국에 추월당한 업종은 화학, 자동차, 전기에서부터 소형기계, 식품공학과 소비재까지 다양하였다.⁴¹¹⁾ 이 중 화학공업, 전기공업, 기계 등은 디자인과 관계가 없는 업종을 제외하면, 낙후된 디자인이 제품 경쟁력에 직접적 영향을 주었던 업종은 주로 소비자 대상 품목에 집중되어 있었다. 하지만 소비자용 품목은 대중이 일상에 서 늘 사용하는 제품들이었기 때문에 경제에서 차지하는 의미가 매우 컸다. 소비자 상품은 해외 소비자들에게 제조국의 이미지를 각인시키는 것이었고, 제품의 외관에서 나타날 미적 감각의 수준은 제조국의 위신과 관련된 문제였다. 구태의연한 디자인이 제품 경쟁력에 마이너스가 되고 있음은 분명하였다. 예를 들면 전간기 국제 면직물 교역에서 영국의 시장 점유율은 하락 추세에 있었는데 그 원인 중 하나가 디자인 경쟁력의 부족으로 지적되었다.⁴¹²⁾

산업 디자인에서의 보수성은 모더니즘 사조에 대한 보수성과 궤를 같이 하였다. 1920년대 후반에 이르러 유럽의 모더니즘 디자인과 건축이 영국에 상륙하였지만, 모더니즘이 공적으로 논의되고 세간의 관심사가 된 시점은 1930년대 대공황 시기였다. 당시 디자인산업협회 회원들은 BBC의 초청을 받고 라디오 방송에 출연하여 모더니즘 디자인에 관하여 토론하였다. 하지만 모더니즘이 공개적으로 논의될수록 미적 보수화는 더욱 강해졌다. 전통주의자가 보기에, 대륙의 신건축은 일종의 미학적 불

낮은 기계화 수준과 소위 ‘수공업 자본주의’에 대해서는 이 논문을 참고할 것.

411) John F. Wilson, *British Business History 1720-1994* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1995), p. 7. 여기서 윌슨은 쉐들러를 인용하면서 설명한다.

412) Michael Dintenfass, *The Decline of Industrial Britain 1870-1980*, (London: Routledge, 1992), p. 56를 참고할 것. 1910-13년의 58%에서 1926-28년에는 39%로 1936-38년에는 28%로 계속 낮아졌다. 1931년 캐나다를 방문한 맨체스터 상공회의소의 레이먼드 스트리트(R. Streat)는 면직물 경쟁력의 하락 원인이 영국 제품의 낮은 디자인과 미숙한 제품 전시 능력 부족에 있음을 발견하였다. 그에 비교해서 미국의 업체들은 상품을 매력적으로 포장하고 의류 제품에 신소재를 활용하는 능력이 뛰어났다. 저자에 의하면 이런 문제가 1950~1960년대까지 지속되었다.

세비즘이었다. 보수적 분위기 속에서 모더니즘이 수용되기 위해서는 모더니즘이 영국의 전통과 상충하는 수입품이 아니라 영국에서 시작된 디자인 개혁이 대륙으로 건너가 개화한 것이라고 설명되어야 했다.

디자인산업협회를 두고 실질적으로 이룬 것이 별로 없다는 견해가 있지만 전간기 디자인산업협회의 노력이 헛된 것은 결코 아니었다. 그들의 안목과 경험은 기회가 주어지면 언제든지 발휘될 것이었다. 전쟁이 그 기회를 제공하였고 정부는 디자인산업협회에 협조를 요청하였고 일부 회원들이 전시 정책에 참여하였다. 정부의 ‘실용성 계획’에 의해 생산된 가구들은 협회의 이상과 목적에 부합하였던 저렴하고 대중적인 모더니즘 디자인의 제품들이었다. 실용성 계획의 경험을 토대로 ‘산업디자인평의회’가 1944년 창설되면서, 국가가 전후 산업 디자인 정책에 개입할 길이 열렸다. 이 또한 디자인산업회의의 오랜 요구사항이 현실화된 것이었다. 독일의 전후 디자인 정책을 주관할 정부 기구 ‘조형 평의회(*Rat für Formgebung*)’가 1953년에 설립되었던 것을 감안하면, 영국 정부의 전후 ‘평의회’ 창설은 이례적일 정도로 신속한 조치였다. 새로 집권한 노동당 정부는 이러한 정책을 그대로 계승하여 실용성 계획을 1952년까지 유지하였다. 디자인산업협회의 노력과 전쟁의 충격을 겪으면서 수용된 국제적 모더니즘은 1950~1960년대 개발 정책에 적용되었다.

19세기 중엽부터 약 한 세기 동안의 디자인 개혁 논쟁은 결국 영국인들이 모더니즘 사조를 수용하면서 일단락된 듯 보인다. 하지만 영국에서의 논쟁은 결코 여기에서 머무르지 않았다. 전후 1950~1960년대를 풍미했던 모더니즘의 ‘독재’에 대한 비판은 1970년대 이후 포스트모더니즘 논쟁으로 이어졌다. 전통을 향한 영국인들의 향수어린 시선은 모더니즘과 포스트모더니즘을 넘어 튜더 시대와 조지 시대를 향하곤 한다. 아마추어 화가이며 고건축 애호가이자 환경 운동가인 찰스 왕세자는 모더니즘 건축을 ‘바보들의 황금’이라 부르면서 전후 개발시대에 집중적으로 축조된

건물들은 영국 고유의 경관과 맞지 않으며 전문가들이 어떠한 논리를 펴서 거것을 합리화한다고 할지라도 결과는 미의 훼손일 뿐이라고 비판하였다. 찰스 왕세자가 보기에, 영국의 건축 전통은 고유의 역사와 토양에 뿌리를 둔 유산이기에 전통을 끊는 것은 영혼을 잃는 것과 같았다. 영국 건축계는 그의 견해가 1930년대식 사고의 산물이라고 비판했지만, 찰스는 자신의 주장이 결코 단순한 복고주의나 기술적 진보를 무시한 반동이 아니라고 반박하였다.⁴¹³⁾

자신의 책에서 찰스 왕세자는 영국의 미술과 건축에 담긴 고딕의 숨결과 고전주의적 전통을 언급하고, 건축가와 공예가들이 협업하여 건축부문에서 빛나는 유산을 창조하였던 과거의 선례를 찬미한다. 그의 이러한 논변 속에서, 옛 미술공예운동의 수사들과 중세적 창작 관행과 고딕 미술의 가치를 찬미하였던 퓨진의 흔적을 발견할 수 있다. 그리고 그가 되풀이하여 사용하고 있는 전통주의적 주장의 어휘와 수사는 옛 미술공예운동의 담론을 연상시킨다.⁴¹⁴⁾ 찰스 왕세자의 비판을 통해, 미술공예운동의 수사는 전통주의자가 현대의 모더니즘과 포스트모더니즘을 한꺼번에 공격하는 수사로 활용되고 있다. 이러한 점은 앞서 지적한 바와 같이, 모리스의 가르침과 미술공예 운동의 이념이 혁신적이고 개혁적 요소와 보수적이고 회고적인 요소를 동시에 내포하고 있기 때문이다. 전통이 고유의 역사와 토양에 뿌리를 둔 유산이며 전통의 단절은 곧 영혼을 잃는 것이라는 식의 주장은 1930년대 전통주의자들이 모더니즘을 역사와 유산을 저버린 것이고 영국에 맞지 않는 수입품이라 비판한 것과 논리적으로 매우 유사하다.

찰스 왕세자의 지적은 결코 이례적인 것이 아니다. 그는 기존의 것과 다르고 지나치게 새로운 것에 대해 느끼는 영국인들의 불편함을 지적한

413) Charles, Prince of Wales, *A Vision of Britain: A Personal View of Architecture* (London: Doubleday, 1989), pp. 9-10, 그리고 p.17, 117을 참조.

414) *Ibid.* p. 91, 109.

것이다. 디자인산업협회의 활동에서도 드러나듯, 1940년 이전 영국인들의 모더니즘 수용은 부분적이었다. 영국인들이 수긍할 수 있는 모더니즘이란 유럽식의 본격적인 모더니즘이 아닌 매우 타협적이고 온건한 모더니즘이었다. 당시 현실에 맞춘 대안적 형식은 전례 없는 창안이 아닌 전통 유산의 진화 혹은 계승이어야 했다. 디자인 개혁이라는 것 또한 19세기 이후의 미적 하락으로 훼손된 영국적 전통의 복원이나 영국적인 것의 발전적 재구성이어야 했다.

본고의 제4장에서 논하였던 런던 교통 디자인 개혁은 영국에서 수용된 모더니즘이 어떤 것인지를 보여준 사례이다. 프랭크 피크의 지도로 찰스 홀든이 설계한 런던의 신축 역사들은 모더니즘의 급진적 요소를 자제함으로써 대중의 반감을 피할 수 있었다. 모더니즘이 이례적으로 환영받은 사례로서 디자인산업협회 회원들이 담당했던 라디오 수신기의 캐비닛 디자인이 있다. 이는 라디오 수신기가 이전까지 전례가 없는 완전히 새로운 품목이었기 때문에 가능하였다. 디자인의 선례가 없는 신발명품은 보수적 취향의 예외일 수 있었고 디자이너들은 외양을 결정할 때에 상대적으로 자유로울 수 있었다.

역사주의의 잔존, 골동품의 유행, 그리고 기존과 다른 것을 수용하기 꺼리는 취향은 영국을 국제적 흐름으로부터 고립시킬 수도 있었다. 낙후된 디자인은 제품 경쟁력의 하락으로 이어질 만하였다. 영국이 1932년 제국 특허관세를 도입하는 등 보호무역을 추진하였고 제국 내 무역이 다시 증가할 때만 하더라도, 영국 제조업체는 경쟁력의 하락을 체감하지 못했다. 제조업체뿐만 아니라 유통업체 또한 적극적 마케팅을 통해 시장을 개척하고 자국 상품이 해외 소비자들에게 매력적으로 보이도록 노력할 필요를 느끼지 않았다. 디자이너의 참여 없이 성공적으로 진행된 초기의 산업화는 산업가들이 디자이너의 필요성을 느끼지 못하게 만들었다.

영국의 산업경쟁력 쇠퇴와 관련된 논쟁을 한두 마디로 정리하기는 어렵다. 하지만 영국 사회의 지배적 가치와 문화라는 맥락 속에 디자인산업협회의 활동과 전간기 디자인 개혁을 놓고 봄으로써 하나의 역사적 시사점이 도출된다. 산업 디자인의 필요성에 대한 제조업자들의 몰이해, 산업계와 미술계의 소통 부재 등의 원인은 제도주의 경제학자들이 말하는 ‘경로 의존성’에 의한 일종의 제도적 고착이었다. 즉 과거의 성공을 이끈 관행들이 고착화됨으로써 변화한 환경에서 결정권자가 이전과 다른 경로를 취하기 어려운 사례가 전간기 제조업계와 정부 당국의 움직임에서도 발견된다. 산업 디자인의 발전을 위해 정부가 선뜻 나서기 힘들었던 것 역시 역사적으로 자유방임이 제도화된 영국의 특성 때문이었다. 대중의 디자인 인식을 높이기 위한 전시회 개최, 자국 상품의 홍보를 위한 해외 전시회 출품, 디자인 경쟁력 강화를 위한 미술계와 산업계의 협력 추진 등은 영국에서 국가의 역할이 아니었다. 정부가 그런 사업들의 실패를 책임질 이유도 없었다. 대규모의 영제국 전시회가 따로 있는 한 영국 국가는 유럽에서의 전시회에 출품할 필요를 느끼지 않았다. 제조업자들은 그런 상태로 사업을 지속해왔기 때문에 미래를 위한 사고 전환의 필요성을 느끼지 못했다.

제도주의자들의 해석대로 경로 의존성에 의한 영국 산업계의 관성은 컸고 중앙 정부의 간섭은 부재하였다. 이것은 성공적 경험과 오랜 관행이 만든 제도적 문제로서 영국 경제가 가진 선진성의 역작용이었다. 산업계와 미술계의 협력을 위해 국가가 조정자로 나서도록 요구하였던 디자인산업협회의 주장은 그러한 역작용을 타파하려는 시도였다. 산업화 이후 미술계가 산업계와 동떨어져 있었던 오랜 기간을 감안하면 문제의 극복은 매우 어려운 과업이었다. 산업화의 역사가 짧고 산업계와 예술계의 간극이 크지 않았던 후발 산업 국가들에서 정부의 중재를 통한 양자의 협력은 상대적으로 수월하였다.

역사가 코젤렉은 18세기 말 이후 근대세계에서 인간이 느끼는 경험공간과 기대지평이 분리되는 가운데 새로움이 낡음을 지속적으로 청산하면서 경험은 점점 작어지고 기대는 점점 커진다고 설명하였다. 시간의 속도가 빨라지면서 미래가 과거와 확연히 다르리라는 기대 속에서 미래가 차지하는 몫이 커지면서 과거는 작아진다. 공간개념인 유토피아가 미래라는 시간개념으로 설명되면서 과거는 청산해야 할 잔재가 된다.⁴¹⁵⁾ 그런데 전간기 영국 정부의 정책은 세상의 질서를 제1차 세계대전 이전으로 돌리는 것에 집중되었다.⁴¹⁶⁾ 제국의 미래는 불투명하고 불안한 것이었고 제국의 과거는 익숙하고 안전하며 편안한 것이었다. 영국인들이 가진 경험공간은 쉽게 청산하기에는 너무나 큰 것이었다. 단절을 통한 혁신은 영국에게는 어려운 것이었지만 다른 국가에게는 상대적으로 쉬운 것이었다. 바로 그 점이 영국과 후발 경쟁국들과의 중대한 차이였으며, 디자인산업협회의 활동은 이러한 차이가 경쟁력의 쇠퇴로 이어지지 않도록 하는 노력이었다. 디자인산업협회의 활동이 가진 역사적 함의는 바로 이 지점에서 드러난다. 사업의 시작은 미학적 운동이었지만 산업 디자인을 둘러싼 제조업계의 현실과 맞물리면서 영국의 산업 경쟁력이라는 경제적 사안과도 연결되었다. 결과적으로 협회의 활동은 미학적 그리고 경제적 측면 모두에서 영국의 제도적 고착상태를 극복하려는 노력이 되었다. 영국의 디자인 개혁은 디자인산업협회의 희망과 달리 매우 완만하고 점진적으로 가시화되었다. 그것은 영국의 제도적 특성 때문에 당국의 신속한 개입과 지원이 어려웠기 때문이며, 디자인 개혁조차도 역사적 단절이 아닌 과거 유산의 연속이어야 사회적으로 수용될 수 있었기 때문이다. 협회에 소속된 디자이너와 건축가들이 경험에서 얻은 해법은 런던 대중교통에서의 디자인과 건축과 같은 절충적이고 순화된 모더니즘이었다. 그리고 협회 회원들은 제 2차 세계대전 당시 정부의 요청을 받고 비

415) 라인하르트 코젤렉, 한철 역, 『지나간 미래』, (문학동네, 1998), p. 422-24.

416) 박지향, 『제국의 품격』, (21세기북스, 2018), p. 100.

상 계획에 참여했을 때, 효율성의 극대화가 필요한 전시 국면을 모더니즘 디자인을 안착시킬 기회로 활용하여 성공하였다.

참고문헌

1. 1차 자료

(1) 문서고: 디자인산업협회 자료, 1907-1951

Box No. 1

DIAP/1/1-10 (PeH/1/1);
DIAP/1/16-21 (PeH/1/2);
DIAP/1/22-45 (PeH/1/3).

Box No. 2

DIAP/2/1-21 (PeH/2/1);
DIAP/2/22-88 (PeH/2/2);
DIAP/2/89-116 (PeH/2/3);
DIAP/2/118-124 (PeH/2/4).

Box No. 3

DIAP/2/126-191 (PeH/3/1);
DIAP/3/1-9/1 (PeH/3/2);
DIAP/10/1-349 (PeH/3/3).

Box No. 4

DIAP/11-14 (PeH/4/1);
DIAP/15-19 (PeH/4/2);
DIAP/20 (PeH/4/3);
DIAP/21-38 (PeH/4/4);
DIAP/39-63 (PeH/5/1-6/22).

디자인산업협회 연례보고서(회계보고 포함), 연감, 규칙, 회원명부 등

Reports, Rules, List of Members, 1916-17, 1917-18.

Design and Industries Association Rules, 1921.

Design in Modern Industry: The Year Book of the DIA, 1922, 1923-24.

List of Members, 1924.

Design and Industries Association Report of the Council, 1925-26.

Design in Everyday Life & Things: The Year Book of the DIA, 1926-27.

Design and Modern Printing: The Year Book of the DIA, 1927-28.

The Face of The Land: The Year Book of the DIA, 1928-29.

The Annual Report presented to The Annual General Meeting, 1931.

The Annual Report presented to The Annual General Meeting, 1933-36.

DIA Report for 1937.

Design and Industries Association Report for 1938.

DIA Year Book and Membership List, 1945-46.

DIA Almanack and Membership List, 1948-49; 1949-50.

DIA Year Book and Membership List, 1951.

The D.I.A. Cautionary Guide to St. Albans.

The D.I.A. Cautionary Guide to Oxford.

디자인산업협회 정기간행물(회원용, 비매품)

The D.I.A. Quarterly, New Series No.1, Sep. 1927 - No.17, Jan. 1932.

(2) 미술공예전시협회 문서

마이크로필름 자료

Benson, W. A. S., "The Aims of The Arts and Crafts Exhibition Society", in *Handicrafts and Reconstruction: Notes by Members of the Arts & Crafts Exhibition Society*. London: John Hogg, 1919.

Lethaby, W. R., Introduction to *Handicrafts and Reconstruction: Notes by Members of the Arts & Crafts Exhibition Society*. London: John Hogg, 1919.

_____, "Education for industry", in *Handicrafts and Reconstruction: Notes by Members of the Arts & Crafts Exhibition Society*. London: John Hogg, 1919.

Wilson, H., "The Crafts in Education and Reconstruction", in *Handicrafts and Reconstruction: Notes by Members of the Arts & Crafts Exhibition Society*. London: John Hogg, 1919.

출판물

Farleigh, John, “Welcome! Machinery”, in *Three Papers Read by Members of The Arts and Crafts Exhibition Society at the symposium, 1933*. London: Arts & Crafts Exhibition Society, 1935.

Johnston, Edward, *A Paper on The Labelling of Exhibits read at the General Meeting of the Society, 1933*. London: Arts & Crafts Exhibition Society, 1935

Mason, J. H., “The Place of Hand-work in Modern Civilisation”, in *Three Papers, 1933*. London: Arts & Crafts Exhibition Society, 1935.

Rooke, N., “The Craftsman and Education for Industry”, in *Three Papers, 1933*. London: Arts & Crafts Exhibition Society, 1935.

(3) 당대 문헌, 1890-1950

출판물

Arts and Crafts Exhibition Society, *Arts and Crafts Essays*. London: Fogotten Books, 2012. First published 1903.

Blomfield, Sir Reginald, *Modernismus*. London: MacMillan and Co., 1933.

———, “The English Tradition”, in *Arts and Crafts Essays by*

- Members of the Arts and Crafts Exhibition Society with A preface by William Morris.* London: Longmans Green & Co., 1893.
- , “Of Public Space, Parks and Gardens”, in *Art and Life, and The Building and Decoration of Cities*. London: Rivington Percival & Co., 1897.
- Brown, Frank P., *South Kensington and its Art Training*. London: Longmans, Green & Co., 1912.
- Carrington, Noel, *Design and Changing Civilisation*. London: John Lane the Bodley Head Ltd., 1934.
- Clutton-Brock, Arthur, *William Morris: His Work and Influence*. London: Williams & Norgate, 1915.
- Cobden-Sanderson, T. J., “Of Art and Life”, in *Art and Life, and The Building and Decoration of Cities*. London: Rivington Percival & Co., 1897.
- Crane, Walter, “Of the Decoration of Public Buildings”, *Art and Life, and The Building and Decoration of Cities*. London: Rivington Percival & Co., 1897.
- , *Ideals in Art: Papers, Theoretical, Practical, Critical by Walter Crane*. London: George Bell & Sons, 1905.
- , “Of the Revival of Design and Handicraft: with Notes on the Work of the Arts and Crafts exhibition Society”, in *Arts and Crafts Essays by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society with A preface by William Morris*. edited by The Arts and Crafts Exhibition Society, London: Longmans Green & Co., 1893.

- De La Valette, *The Conquest of Ugliness*. London: Methuen & Co. Ltd., 1935.
- Fletcher, Benjamin J., *Right Making*. London: Design and Industries Association, 1927.
- Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, 김경준 역, 『공간·시간·건축』 (시공문화사, 2013), First published 1941.
- Gloag, John, *The Missing Technician*. London: George Allen and Unwin Limited, 1944.
- , *Industrial Art Explained*. London: George Allen and Unwin Limited, 1946. First published 1934.
- Gropius, Walter, *die neue architektur und das bauhaus*. translated by P. Morton Shand. London: Farber & Farber Ltd., 1979. Originally published 1935.
- Holme, Geoffrey, *Industrial Design and the Future*. London: The Studio Ltd., 1934.
- Lethaby, William Richard, *Architecture: An Introduction to The History and Theory of The Art of Building*. London: Williams and Norgate, 1912.
- , *Art and Labour: A Reprint of Two Articles*. London: Design and Industries Association, 1917.
- , “Of Beautiful Cities”, in *Art and Life, and The Building and Decoration of Cities*. edited by The Arts and Crafts Exhibition Society, London: Rivington Percival & Co., 1897.
- , *Form in Civilisation: Collected Papers on Art and Labour*. London: Oxford Univ. Press, 1957. First published

- 1922.
- _____, *The Study and practice of Artistic Crafts: An Address to The Students of The Birmingham Municipal School of Art.* London: John Hogg, 1901.
- _____, *Morris as Work-Master: A Lecture delivered at The Birmingham Municipal School of Art.* London: John Hogg, 1901.
- _____, *William Morris As Artist: A Lecture delivered at the South Kensington Museum.* London: Godfrey Rubens, 2007, First published 1928.
- Loos, Rudolf, *Ornament and Crime: Selected Essays.* translated by Michael Mitchell, Riverside CA: Ariadne press, 1998.
- Morris, William, *Gothic Architecture: A Lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society.* Hammersmith: Kelmscott Press, 1893.
- Mumford, Louis, *Technics and Civilization*, 문종만 역, 『기술과 문명』 (책세상, 2013), First published 1934.
- _____, *The Culture of Cities*, London : Secker & Warburg, 1938.
- Muthesius, Herman, *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlung der Architektur IXI. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt, Style-Architecture and Building-Art: Transformation of Architecture in the 19th Century and Present.* translated by Stanford Anderson, Santa Monica: Getty Center, 1994. Originally published Berlin 1902.
- _____, *Das Englische Haus.* translated by Janet Seligman, London, 1979. Originally published Berlin, 1904-1905.

- Penty, Arthur J., *The Restoration of The Guild System*. London: Swan Sonnenschein and Co., Ltd., 1906.
- Pevsner, Nikolaus, *An Enquiry into Industrial Art in England*. Cambridge: University Press, 1937.
- Read, Herbert, *Art and Industry: the principles of Industrial design*. London: Farber & Farber, 1956, First Published 1934
- _____, *The Politics of the Unpolitical*. London: George Routledge and Sons Ltd., 1946, First published 1943
- Ricardo, Halsey, "Of Colour in The Architecture of Cities", in *Art and Life, and The Building and Decoration of Cities*. edited by The Arts and Crafts Exhibition Society, London: Rivington Percival & Co., 1897.
- Sedding, John D., "Of the Revival of Design and Handicraft: with Notes on the Work of the Arts and Crafts Exhibition Society", in *Arts and Crafts Essays by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society with A preface by William Morris*. edited by The Arts and Crafts Exhibition Society, London: Longmans Green & Co., 1893.
- Tallents, Stephen, *The Projection of England*. London: The Olen Press, 1955, First published 1932.
- Triggs, Oscar Lovell, *Chapters in The History of The Arts and Crafts Movement*. Chicago: The Bohemia Guild of the Industrial Art League, 1902.
- Van Doren, Harold Livingston, *Industrial Design: A practical Guide to Product Design and Development*. New York: McGraw-Hill, 1954, First Published 1940.

Weir, Robert W. S., *William Richard Lethaby: A Paper read before The Art Workers Guild*. London: Central School of Arts and Crafts, 1938.

Williams-Ellis, Clough, *England and The Octopus*, Glasgow: Portmeirion Penrhyndeudraeth, 1975, First published 1928.

Wright, Frank Lloyd, *Art and Craft of Machine*. Delhi: Facsimile Publisher, 2016, First Published 1901.

2. 2차 자료

(1) 사전

안영길 외, 『미학·예술학 사전』 (미진사, 1989).

월간미술 편, 『세계미술용어사전』 (월간미술, 1999).

한국사전연구사 편, 『미술대사전』 (한국사전연구사, 1998).

Chilver, Ian, Harold Osborne, and Dennis Faff, eds. *Oxford Dictionary of Art*, 한국미술연구소 역, 『옥스퍼드 미술 사전』 (시공사, 2002).

Turner, Jane, *The Grove Dictionary of Art*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1996.

(2) 단행본 연구서

김현숙, 『영국기업사 1650-2000』 (주영사, 2009).

김홍섭, 『미술로 읽는 독일문화』 (전남대학교 출판부, 2012).

- 박지향, 제국의 품격: 작은 섬나라 영국은 어떻게 세계를 지배했는가』
(21세기북스, 2018).
- _____, 『영국사: 보수와 개혁의 드라마』 (까치, 1997).
- _____, 『영국적인 너무나 영국적인』 (기파랑, 2006).
- 안우진, 『키워드론 보는 근현대건축』 (기문당, 2012).
- 오인석, 『바이마르공화국: 격동의 역사』 (백화, 2002).
- 유동운, 『신제도주의 경제학』 (선학사, 1999).
- 이광주, 윌리엄 모리스: 세상의 모든 것을 디자인하다』 (한길아트, 2004).
- 이민호, 『새 독일사』 (까치, 2003).
- 최성운, 『20세기 디자인사』 (조형사, 2003).
- Arnold, Dana & David Peter Corbett, ed., *A Companion to British Art 1600 to the Present*. Chichester: Blackwell Publishing, 2013.
- Ashbee, Felicity, *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. New York: Syracuse University, 2002.
- Backeneyer, Sylvia and Theresa Gronberg ed. *W. R. Lethaby 1857-1931: Architecture, Design and Education*. London: Lund Humphries, 1984.
- Banham, Rayner, *Theory and Design in the first Machine Age*, 윤재희 역, 『제1기계시대의 디자인론』 (세진사, 1997).
- Barrington, Tim, *Men at Work: Art and Labour in Victorian Britain*. New Haven: Yale University, 2005.
- Batchelor, Ray, *Henry Ford: Mass Production, Modernism and Design*. Manchester: Manchester University, 1994.
- Bayley, Stephan, *In Good Shape*, 손호철 역, 『산업디자인의 역사:

- 1900년대부터 1960년대의 공업디자인』 (열화당, 1996)
- Benton, Charlotte. *A Different World: Emigré Architects in Britain 1928-58*. London: RIBA Heinz Gallery, 1995.
- Berman, Marshal, All that is solid Melts into Air, 『현대성의 경험: 견고한 모든 것은 대기 속에 녹아버린다』, 윤호병, 이만식 역, (현대미술사, 1994)
- Bindman, David & Chiris Stephens, ed. *The History of British Art, Vol. 3: 1870-Now*. London: Tate Britain, 2008.
- Boris, Eileen, *Art and Labor: Ruskin, Morris and the Craftsman Ideal in America*. Philadelphia, Temple University, 1986.
- Bullen, J. B., *Post-Impressionists in England*. London: Routledge, 1988.
- Bunce, Michael M., *The Countryside Ideal: Anglo-America Images of Landscape*. London, Routledge, 1994.
- Burckhardt, Lucius, *The Werkbund: The History and Ideology of the Deutscher Werkbund*. Translated by Pearl Sanders, London: The Design Council, 1980.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avant-garde*, 최성만 역, 아방가르드의 이론』 (지만지, 2009)
- Burns, Rob, ed., German Cultural Studies, 『현대독일문화사: 제정독일에서 통독 이후까지』, 손호근 역, (백의, 2002)
- Campbell, Joan, *German Werkbund: The Politics of Reform in Applied Arts*. Princeton: Princeton University, 1978.
- Cantor, Norman F., *The American Century: Varieties of Culture in Modern Times*. New York: Harper Collins Publishers, 1997.
- Carrington, Noel, *Industrial Design in Britain*. London: George Allen

- & Unwin Ltd., 1976.
- Chandler, Alfred, *The Visible Hand*, 김두열 외 역, 『보이는 손』, (지식을 만드는 지식, 2014).
- Charles, Prince of Wales. *A Vision of Britain: A Personal View of Architecture*, London: Doubleday, 1989.
- Colls, Robert and Philip Dodd, eds. *Englishness: Politics and Culture 1880-1920*. London: Groom Helm, 1986.
- Crawford, Alan, *C. R. Ashbee: Architect, Designer & Romantic Socialist*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Crooks, J., Mordaunt, *Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- Darling, Elisabeth, *Re-forming Britain: Narratives of Modernity before Reconstruction*. New York: Routledge, 2007.
- Davey, Peter, *Arts and Crafts Architecture*. London: Architectural Press, 1980.
- Dintenfass, Michael, *The Decline of Industrial Britain 1870-1980*. London: Routledge, 1992.
- Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*. Translated by Karen Williams, London: Taschen, 2002.
- Egbert, Donald Drew, *Social Radicalism and the Arts, Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*. New York: Knopf, 1970.
- Elbaum, Bernard, and William Lazonick, eds. *The Decline of the British Economy*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- English, Richard and Michael Kennedy, eds. *Rethinking British*

- Decline*. London: MacMillan, 2000.
- Eppinger, Steven D. and Karl T. Ulrich, *Product Design and Development*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- Fallan, Kjetil, *Design History: Understanding Theory and Method*. New York: Berg Publishers, 2010.
- Farr, Dennis, *English Art 1870-1940*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- Farr, Michael, *Design in British Industry: A Mid-century Survey*. Cambridge: Cambridge University, 1955.
- Fishman, Solomon, *The Interpretation Of Art Essays On The Art Criticism Of John Ruskin Walter Pater Clive Bell Roger Fry And Herbert Read*, 민주식 역, 『미술의 해석: 존 러스킨, 월터 페이터, 클라이브 벨, 로저 프라이, 허버트 리드의 미술비평』 (학고재, 1999).
- Forty, Adrian, *Objects of Desire: Design and Society since 1750*, 허보운 역, 『욕망의 사물: 디자인의 사회사』 (일빛, 2004).
- Ferguson, Niall, *Empire: How Britain Made the Modern World*, 김중원 역, 『제국』 (민음사, 2006).
- Garnham, Trevor, *Melsetter House: W. R. Lethaby*. London: Phaidon Press, 1993.
- Gilbert, James B., *Work without Salvation: America's intellectuals and Industrial Alienation 1880-1910*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1977.
- Giedion, Sigfried, *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*. New York: Norton, 1948
- _____, *Space, Time and Architecture*, 김경준 역, 『공간·시간·건축』 (시공문화사, 2005)

- Graham-Dixon, Andrew, *A History of British Art*. Berkely: University of California Press, 1996.
- Green, Christopher, ed., *Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art*. London: Merrell Holberton, 1999.
- Green, Oliver, *Frank Pick's London: Art, Design and The Modern City*. London: Victoria & Albert Publishing, 2013.
- Greenhalgh, Paul, *Modernism in Design*. London: Reaktion books, 1990.
- Halen, Widar, and Christopher Dresser: *A Pioneer of Modern Design*. London: Phaidon Press Ltd., 1993.
- Hamilton, Mark, *Rare Spirit: a life of William de Morgan, 1839-1911*. London: Constable, 1997.
- Hamilton, Nicola, *Design and Industry: The Effect of Industrialisation and Technical Change on Design*. London: The Design Council, 1980.
- Harrison, Charles, *English Art and Modernism 1900-1939*. New Haven: Yale University, 1994.
- Harrison, Charles and Paul Wood, eds. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing ideas*. Malden MA: Blackwell Publishing, 2003.
- Harvey, Charles and Jon Press, *Art, Enterprise and Ethics: The Life and Works of William Morris*. London: Frank Cass, 1996.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*, 구동희 역, 『포스트모더니티의 조건』 (한울, 1997).
- Harvey, Karen ed. *History and Material Culture: A Student's Guide*

- to approaching *Alternative Sources*. London: Routledge, 2009.
- Hobsbawm, Eric, *The Age of Capital 1848-1875*, 정도영 역, 『자본의 시대』 (한길사, 1998).
- _____, *The Age of Empire 1875-1914*, 김동택 역 『제국의 시대』 (한길사, 1998).
- _____, *The Age of Extremes 1914-1991*, 이용우 역, 『극단의 시대: 20세기의 역사』 (까치, 1997).
- Heskett, John, *German Design 1870-1918*, New York: Taplinger Publishing Co., 1986.
- _____, *Industrial Design*, 정무환 역, 『산업디자인의 역사』 (시공아트, 2004).
- Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity*, 김동현 외 역, 『건축과 현대성』 (스페이스타임, 2008).
- Hitchmough, Wendy, *The Homestead: C. F. A. Voysey*. London: Phaidon, 1994.
- Houndshell, David, A., *From the American System to Mass Production 1800-1932*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1984.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New*, 최기득 역, 『새로움의 충격: 모더니즘의 도전과 환상』 (미진사, 1995).
- Hughes, Thomas P, *Human-Built World*, 김정미 역, 『테크놀로지, 창조와 욕망의 역사』 (플랫폼미디어, 2008).
- Huygen, Frederique, *British Design: Image and Identity*. Translated by John Kirkpatrick, London: Thames and Hudson, 1989.
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University, 1986.

- Jaeggi, Annmarie, *Fagus*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- James, Harold, *A German Identity 1770-1990*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1989.
- Kaplan, Wendy ed., *Designing Modernity: The Art of Reform and Persuasion 1885-1945*. New York: Thomas and Hudson, 1995.
- _____, *The Art that is Life: the arts & crafts movement in America, 1875-1920*. Boston: Little Brown, 1987.
- Kern, S, *Cultural History of Time and Space 1880-1918*, 박성관 역, 『시간과 공간의 문화사』 (휴머니스트, 2004).
- Kirby, Maurice W. and Mary B. Rose, eds. *Business Enterprise in Modern Britain: from the eighteenth to the twentieth century*. London: Routledge, 1994.
- Kirkham, Pat, *Harry Peach: Dryad and the DIA*. London: The Design Council, 1986.
- Koselleck, Reinhart, *Vergangene Zukunft: zur Semantik Geschichtlichen Zeiten*, 한철 역, 『지나간 미래』 (문학동네, 1998).
- Lambourne, Lionel, *Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswolds to Chicago*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1982.
- Lears, T, J, Jackson, *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture*. Chicago: University Press, 1983.
- Le Corbusier [Jeanneret, Charles-Édouard], *La Charte d'Athènes*, 이윤

- 자 역, 르 꼬르뷔지에의 아테네헌장』 (기문당, 1989).
- _____, *Vers une Architecture*, 이관석 역, 『건축을 향하여』 (동녘, 2002).
- Livingstone, Karen & Linda Parry, eds. *International Arts and Crafts*. London: Victoria & Albert Museum, 2005.
- Los Angeles County Museum of Art, *American Arts and Crafts: Virtue in Design*. Boston: Bulfinch Press, 1991.
- Lucie-Smith, Edward, *A History of Industrial Design*. Oxford, Phaidon Press, 1983.
- Lyons, Harry, *Christopher Dresser: The People's Designer 1834-1904*. Woodbridge: Antique Collection's Club, 2005.
- MacCarthy, Fiona, *A History of British Design 1830-1970*. London: George Allen & Unwin, 1979.
- _____, *The Simple Life: C. R. Ashbee in the Cotswolds*. London, Faber and Faber Ltd., 2009.
- MacFarlane, Alan, *The Culture of Capitalism*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- Mackenzie, John M., *The Victorian Vision: Inventing New Britain*. London, Victoria & Albert, 2001.
- Male, Emile, *Histoire Generals de l'Art*, 정진국 역, 『서양미술사 1, 2』 (눈빛, 2001).
- McDermott, Catherine, R. Craig Miller and Penny Sparke, *European Design: Since 1885: Shaping the New Century*. New York, Merrell Publishers, 2009.
- Maguire, Patrick Joseph & Jonathan M. Woodham, *Design and Cultural Politics in Post-war Britain: The Britain can make*

- it Exhibition of 1946*. London: Leicester University Press, 1997.
- Margolin, Victor, *Design Discourse: History, Theory and Criticism*. Chicago: Chicago University Press, 1989.
- Maciuka, John V., *Before the Bauhaus: Architecture, Politics and the German State, 1890-1920*. Cambridge: University Press, 2005.
- Meacham, S, *Regaining Paradise: Englishness and the early Garden Movement*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Meikle, Jeffrey L., *Twentieth Century Limited: Industrial Design in America 1925-35*. Philadelphia: Temple University Press, 1979.
- Merriman, Peter, *Driving Space: A Historical Geography of England's M1 Motorway*. Malden MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Minihan, Janet, *Nationalization of Culture: The Development of National Subsidies to the Arts in Great Britain*. London: Hamilton, 1977.
- Mumford, Louis, 김문환 역, 『예술과 기술』 (민음사, 1999).
- Myerson, Jeremy, *Gordon Russell: Designer of Furniture 1892-1992*. London: The Design Council, 1992.
- Naylor, Gillian, *The Arts and Crafts Movement: A Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971.
- Nolan, Mary, *Vision of Modernity: American Business and the Modernization of Germany*. New York: Oxford University Press, 1994.

- North, Douglas C., *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, 이병기 역, 『제도·제도변화·경제적 성과』 (한국 경제연구원, 1996)
- Pevsner, Nikolaus, *The Englishness of English Art*. London: Penguin, 1979, Originally Published, 1956.
- _____, *The Source of Modern Architecture and Design*, 이대일 역, 『근대건축과 디자인: 산업혁명에서 20세기 초반까지』 (미진사, 1986).
- _____, *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*, 권재식 외 역, *모던디자인의 선구자들: 윌리엄 모리스에서 발터 그로피우스까지* (비즈앤비즈, 2013).
- Perkin, Harold James, *The Rise of Professional Society: England since 1880*. New York: Routledge, 1989.
- Powers, Alan, *Modernism: The Modern Movement in Britain*. London: Merrell Publishers, 2007.
- Prince of Wales, Charles, *A Vision of Britain: A Personal View of Architecture*. London: Doubleday, 1989.
- Pulos, Arthur J., *American Design Ethic: A History of Industrial Design to 1940*. Cambridge MA: MIT Press, 1983.
- Read, Herbert, *Art and Industry*, 정시화 역, 『디자인론』 (미진사, 2001).
- _____, *The Grass Roots of Art*, 김기주 역, 『예술의 뿌리』, (현대 미학사, 1998).
- _____, *The Meaning of Arts*, 박용숙 역, 『예술의 의미』 (문예출판사, 1985).
- Rogers, Daniel T, *The Work Ethic in Industrial America 1850-1920*.

- Chicago: University Press, 1978.
- _____, *Atlantic Crossings: Social Politics in Progressive Age*.
Cambridge MA: Harvard University Press, 1998.
- Rubens, Godfrey, *William Richard Lethaby: His Life and Work 1857-1931*. London: Architectural Press, 1986.
- Russell, C., H., *The Geographies of Englishness: Landscape and National Past 1880-1940*. New Haven: Yale University, 2002.
- Russell, Gordon, *Designer's Trade: Autography of Gordon Russell*.
London: George Allen & Unwin, 1968.
- Saint, Andrew, *Richard Norman Shaw*. New Haven: Yale University, 1976.
- Saler, Michael, Theodore, *The Avant-Garde in Interwar Mediaeval Modernism and the London: Underground*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Schwartz, Frederic J., *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Sembach, Klaus-Jürgen, *Into the Thirtieth: Style and Design 1927-1934*. Translated by Judith Filson, London: Thames and Hudson, 1972.
- Seele, Gerd, *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute - entwicklung der industriellen produktkultur*, 강현옥 역, 『산업디자인사: 1870년부터 현재까지의 독일 디자인사: 산업생산물 문화의 발전』 (미크로, 1995).
- Smith, Simon C., *British Imperialism 1750-1970*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998

- Smith, Terry, *Making the Modern Industry, Art and Design in America*. Chicago: University of Chicago, 1993.
- Sparke, Penny, *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*. London: Routledge, 2002.
- _____, *Do Britain Make it?: British Design in context 1946-86*. London: The Design Council, 1986.
- _____, *The Genius of Design*, 이희명 역, 『디자인의 탄생』 (안그라픽스, 2013).
- Stansky, Peter, *Redesigning the World: William Morris, the 1880s and Arts and Crafts*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1985.
- Steedman, Philip, *The Evolution of Designs: Biological Analogy in Architecture and Applied Art*. London: Routledge, 2008.
- Stevenson, John, *The Pelican Social History of Britain: British Society 1914-45*. London: Penguin Books, 1984.
- Tenniswood, Adrian, *The Polite Tourist: a History of Country Visiting*. London: National Trust, 1998.
- Thompson, Edward Palmer, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, 『윌리엄 모리스: 낭만주의자에서 혁명가로』, 윤효녕 외 역, (한길사, 2012).
- Ticker, Lisa, *Modern Life and Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Tillyard, S, K, *The Impact of Modernism: Visual Arts in Edwardian England*, 박연실 역, 『모더니즘의 충격』 (조형사).
- Tolliday, Steven, ed., *Rise and Fall of Mass Production, The*

- international library of critical writings in business history*,
16. Cheltenham: Edward Elgar Pub., 1998.
- Waithe, Marcus, *Ruskin and Craftsmanship*. York: The Guild of St. George, 2015.
- Watkin, David, *English Architecture: A Concise History*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Whiteway, Michael, Introduction to *Shock of the Old: Christopher Dresser's design revolution*. by Victoria and Albert Museum, London: V&A Publications, 2004.
- Wiener, Martin, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850-1980*. Cambridge: University Press, 2004.
- Wilson, John, F., *British Business History 1720-1994*. Manchester, University Press, 1995.
- Woodham, J, M, *Twenties Century Design*, 박진아 역, 『20세기 디자인』 (2007).
- Wright, Gwendolyn, *Moralism and the Model Home: Domestic Architecture and Cultural Conflict in Chicago, 1873-1913*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- _____, *Building the Dream: A Social History of Housing us*, Cambridge. MA : MIT Press, 1983.

(3) 논문

- 김명숙, 「독일의 디자인산업 경쟁력과 시사점」, 『독일학연구』 27호 (2011).
- 김정후, 김종현, 「산업사회 이후에 보이는 건축과 디자인의 공통 개념

- 원리에 관한 연구」, 『경희대학교 대학원 고향논집』 23호 (1998).
- 박여성, 「디자인의 인식론적 정초를 위한 의제: 근대 디자인의 역사와 시대정신을 중심으로」, 『에피스테메』 4호 (2010).
- 신수길, 「디자인산업협회의 성립과 역할에 대한 고찰」, 『디자인연구』 16호 (1996).
- 신지영, 「19세기 유토피아 사상과 영국의 예술과 디자인」, 『미술사학』 Vol. 21, No. 1 (2007).
- 우현정, 「디자인 강국으로 거듭나기: 19세기 영국 디자인 교육 정책과 헨리 콜」, 『미술사학』 30호 (2015).
- 이내주, 「기술교육과 영국산업의 쇠퇴: 중앙정부의 역할을 중심으로, 1899-1939」, 『서양사론』 41호 (1993).
- _____, 「세계대전과 영국 고등과학기술교육의 발전, 1914-1948」, 『영국연구』 15호 (2006. 6).
- _____, 「영국근대 화학공학의 탄생과 성장, 1870년대 - 1920년대」, 『사림』 43호 (2012).
- _____, 「제1차 세계대전 이전 대외 산업 경쟁과 영국의 대응」, 『영국연구』 10호 (2003. 12).
- 이병중, 「독일 공작연맹과 바우하우스의 디자인 과학화 운동의 특성」, 『기초조형학연구』 3권 2호 (2012. 4).
- _____, 「1920년대 국제양식과 기능주의」, 『디자인학연구』 101호, Vol. 25, No. 2 (2012).
- 이영석, 「양자대전 사이의 영국경제와 제국」, 『영국연구』 26호 (2011. 12).
- _____, 「영국경제의 쇠퇴와 영국 자본주의의 성격, 1870-1914」, 『경제와 사회』 Vol. 27 (가을, 1995).

- _____, 「언어, 공장, 산업화」, 『사회와 역사』 56호 (1999).
- _____, 「전간기 영국의 자동차산업과 포디즘」, 『영국연구』 24호 (2010. 12).
- 조숙경, 「독일 베르크분트 가구의 특성분석」, 『한국가구학회지』 15호 (2004).
- Betjemann, Peter, “Crafts and the Limits of Skill: Handicrafts Revivalism and the Problem of Technique.” *Journal of Design History* Vol. 21, No. 2, (Oct. 2007).
- Brandt, Beverly Kay, “Mutually Helpful Relations: Architects, Craftsmen and The Society of Arts and Crafts, Boston.” PhD diss., Boston University, 1985.
- Crawford, Alan, “Ideals and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain.” *Design Issues*, Vol. 13, No. 1 (Spring. 1997).
- Granger, Tracy, “The Handicraft Ideal of Nineteenth Century England and The Industrial Age.” MA diss., California State University Dominguez Hills, 2004.
- Hess, Heather J., “The Wiener Werkstätte and its Critics.” PhD diss., The State University of New Jersey, 2006
- Hughes, Quentin, “Before the Bauhaus: The experiment at the Liverpool School of Architecture and Applied Arts.” *Architectural History*, Vol. 25 (Jan. 1982)
- Hunt, Lorraine Lively, “The Century Guild Hobby Horse: A study of a Magazine.” PhD diss., University of North Carolina, 1965.
- Kahler, Bruce Robert, “Art and Life: The Arts and Crafts Movement in Chicago, 1897-1910.” PhD diss., Purdue University, 1986.
- Maciuka, John V., “Werkbund Politik and Weltpolitik: The German

- State's Interest in Global Commerce and Good Design, 1912–1914.” *German Politics and Society*, Vol. 23, No. 1 (Spring. 2005).
- _____, “Art in the Age of Government Intervention: Hermann Muthesius, Sachlichkeit, and the State, 1897–1907.” *German Studies Review*, Vol. 21, No. 2 (May. 1998).
- _____, “The Production and Display of Domestic Interiors in Wilhelmine Germany, 1900–1914.” *The Journal of the German History Society*, Vol. 25 No. 4 (Oct. 2007)
- Maguire, Paddy, “Craft Capitalism and the Projection of British Industry in the 1950s and 1960s.” *Journal of Design History*, Vol. 6, No. 2 (1993).
- Maltz, Diana, “Living by Design: C. R. Ashbee's Guild of Handicrafts and Two English Tolstoyan Communities, 1897–1907.” *Victorian Literature and Culture*, Vol. 39, No. 2, (Sep. 2011).
- Mandler, Peter, “Politics and the English landscape since the First World War.” *Huntington Library Quarterly*, Vol. 55, No. 3, (Summer. 1992).
- Oliver, Stephen, “Basil Oliver and the End of the Arts and Crafts Movement.” *Architectural History*, Vol. 47 (Jan. 2004).
- Saler, Michael T., “Medieval Modernism: The Legitimation and Social Function of Modern Art in England, 1910–1945.” Ph.D diss. Stanford University, 1992.
- Stansky, Peter, “Art, Industry and the Aspirations of William Martin Conway.” *Victorian Studies*, Vol. 19, No. 4 (June. 1976).
- Vaughan, William, “Englishness of British Art.” *Oxford Journal*, Vol.

13, No. 2, (Jan. 1990)

Whyte, William, “The Englishness of English Architecture: Making of a National International Style.” *Journal of British Study* Vol. 48, No. 2 (Apr. 2009).

(4) 기사, 서평, 설립 기타

김명환, 「E. P. 톰슨의 역사연구와 영문학」, 『안과 밖』 Vol. 33 (2012).

김명환, 「영국경제의 쇠퇴와 문화 - W. D. Rubinstein, Capitalism, Culture and Decline in Britain」, 『서양사론』 Vol. 44, No. 1, (1994).

Britain, Ian, Review of *Redesigning the World: William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*, by Peter Stansky, *The Journal of Modern History*, Vol. 59, No. 4 (Dec. 1987).

Kelvin, Norman, Review of *William Morris: Romantic to Revolutionary*, by E. P. Thompson, *Victorian Studies*, Vol. 23, No. 3 (Spring. 1980).

Kimmel, Michael S., “The Arts and Crafts Movement: Handmade Socialism or Elite Consumerism?.” Review of *Art and Labor*, by Eileen Boris, and *C. R. Ashbee*, by Alan Crawford, and *Gustav Stickly: The Craftsman*, by Mary Ann Smith, and *Redesigning the World*, by Peter Stansky, *Contemporary Sociology*, Vol. 16, No. 3 (May. 1987).

MacCarthy, Fiona, “The Old Romantic.” *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2005/mar/05/1> (accessed Jan. 31, 2015).

Meikle, Jeffrey L., Review of *Art and Labor: Ruskin, Morris, and the*

- Craftsman Ideal in America*, by Eileen Boris, *Technology and Culture*, Vol. 29, No. 1 (Jan. 1988).
- Trapp, Kenneth R., Review of *Art and Labor: Ruskin, Morris, and the Craftsman Ideal in America*, by Eileen Boris, *Winterthur Portfolio*, Vol. 22, No. 2/3 (Summer–Autumn. 1987).
- Watney, Simon, Riview of *The Impact of Modernism: The Visual Arts in Edwardian England*, by S. K. Tillyard, *The Burlington Magazine*, Vol. 131, No. 1030 (Jan. 1989).
- Zaretsky, Eli, Review of *William Morris: Romantic to Revolutionary*, by E. P. Thompson, *Studies in Romanticism*, Vol.16, no.4 (Fall. 1977).

Abstract

Ideas and Activities of the Design and Industries Association in the First Half of the 20th Century

HAIL LEE

Western History

The Graduate School

Seoul National University

The design reformation in Britain rose to overcome the decline of design quality in daily life after industrialization. The ‘Arts and Crafts Movement’ aimed to restore craftsmanship, abolish the distinction between art and craft, and revive mediaeval workshop practices. The design reformation accomplished more than the restoration of handcraft tradition led by the Arts and Crafts Movement. British design reformers realized the limitations of the Movement and founded the ‘Design and Industries Association’ inspired by German industrial design. The Association sought to restore the beauty in daily life by improving the aesthetics of industrial design while also actively accepting industrialism. Originally, design reformation was a movement initiated by artists in response to Industrialization, unrelated to the competitiveness of British Industrial sector. However, in the attempt to improve the design quality of British industrial products, the reformation became closely associated competitiveness aspects.

Hereby, this thesis examines how the ideas of the nineteenth century Arts and Crafts Movement influenced British design reformation in the twentieth-century. Previous studies on the Arts and Crafts Movement often limit its achievement to simply the revival of craftsmanship, and thus emphasize the Movement's critiques of industrialism. These studies fail to explain how design reformation ideas both influenced and evolved beyond the Arts and Crafts Movement, and overlook how the ideas were reflected in the practical philosophy of the Design and Industries Association. It would be highly biased to claim that the Association did not achieve practical results in spite of its ambitious project.

The Association's activities should be considered in the unique historical context of British society. This thesis emphasizes the following three main points. First, the Design and Industries Association inherited the Arts and Crafts Movement and actualized Movement's ideas. The Association set the core idea of the design reformation 'Fitness for Purpose' as the fundamentals of good industrial design. Second, due to Britain's strong conservative attitudes, even the design reformation was not a complete secession from the past, but rather a continuation of traditional heritage. Third, due to the constitutional particularity and the institutional practice of Britain, the state intervention for the design reformation was inevitably slow and gradual.

Until the Second World War, few British designers contributed to the industrial sector and cooperation and communication between artists and industrialists hardly exist. Such delay of the development

of British industrial design exemplifies the 'Path Dependence' in the field of Institutional Economics, and is one of the adverse effects of the success of early industrialization. Consequently, the Design and Industries Association sought to promote the development of industrial design and overcome the institutional rigidities.

Although the development of industrial design was relatively slow in Britain, the Design and Industries Association produced propaganda and exerted pressure that finally began to influence government policy by the 1930s. Public discussion of industrial design and modern architecture issues increased, and the government began to accept the Association's requests. The modernism acceptable by the conservative British public during the interwar period differed from the modernism in Europe; rather, it had to be compromised and moderate. The Design and Industries Association Members were aware of that. During the Second World War the government requested that the Association members participate in the wartime emergency scheme that required the maximum efficiency. In response, the Association successfully utilized the situation as an opportunity to build a strong foundation for modernist industrial design.

**Keywords: Design and Industries Association, Industrial Design,
Arts and Crafts Movement, Fitness for Purpose,
Modernism, Path Dependence**

Student Number: 2009-30033